Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 23 (1981)
Heft: 121

Heft

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

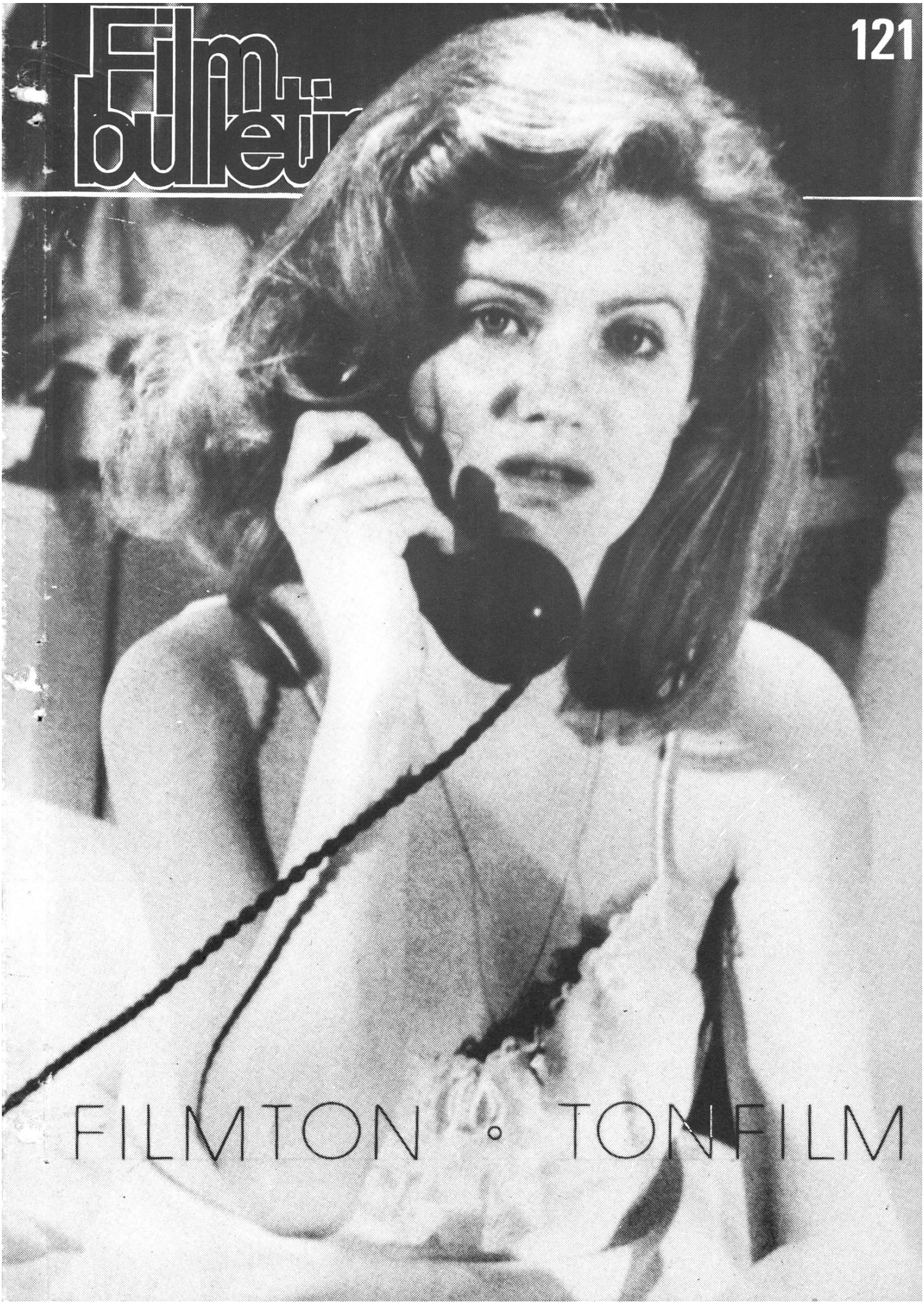
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Film bulletin

121



FILMTON ° TONFILM

KURZ BELICHTET

Filmpodium und Filmkreis,Zürich:
10.FILMMARATHON:
"F U L L E R I N C O N T E X T"
13./14./15. November 1981 im Kunstgewerbemuseum, Ausstellungsstrasse 60, Zürich.
Freitag ab 10 Uhr:
UNDERWORLD,Josef v.Sternberg,1927
SUNRISE, F.M.Murnau, 1928
THE INFORMER, John Ford, 1935
LA GRANDE ILLUSION, J.Renoir,1937
S a m u e l F u l l e r 's
I SHOT JESSE JAMES, 1949
THE BARON OF ARIZONA, 1950
bis ca. 23 Uhr
Samstag ab 9.00 Uhr:
SHOCKPROOF, Douglas Sirk, 1949
S a m u e l F u l l e r 's
THE STEEL HELMET, 1950
FIXED BAYONETS, 1951
HOUSE OF BAMBOO, 1955
RUN OF THE ARROW, 1957
CHINA GATE, 1957
THE CRIMSON KIMONO, 1959
UNDERWORLD USA, 1961
bis ca. 23.30 Uhr
Sonntag ab 10 Uhr:
S a m u e l F u l l e r 's
SHOCK CORRIDOR, 1963
THE BIG RED ONE, 1980
Im Gefolge von Fuller:
J e a n L u c G o d a r d 's
A BOUT DE SOUFFLE, 1959
LE PETIT SOLDAT, 1960
ALPHAVILLE, 1965
PIERROT LE FOU, 1965
Ende gegen 21 Uhr
Eintrittspreise einheitlich:
"Festival-Pass" Fr.30.-, nur Freitag und Sonntag je Fr. 15.-, nur Samstag Fr.20.- / Kein Vorverkauf. Kassa geöffnet nur jeweils eine halbe Stunde vor Beginn.
AENDERUNGEN VORBEHALTEN!

Filmpodium Zürich + Cactus Film:
MRINAL SEN - ein radikaler, indischer Filmemacher; 21.9.-24.10.im Kino Movie 1, Zürich
5.Okt. CALCUTTA'71
9./10.Okt. CHORUS
12.Okt. MRIGAYAA
16./17.Okt. OKA OORIE KATHA
19.Okt. PARASHURAM
23./24.Okt. EKDIN PRATIDIN
Es freut uns, darauf hinweisen zu können, dass dieses Programm zum Teil auch noch in andern Städten gezeigt wird: Lausanne, Genf, La Chaux-de-Fonds, sowie:
Bern: Film am Montag, Kellerkino:
19.Okt. EK ADHURI KAHANI
26.Okt. CALCUTTA'71
2.Nov. CHORUS
9.Nov. OKA OORIE KATHA
16.Nov. EKDIN PRATIDIN
Basel: Le Bonfilm, im Camera:
23.-26.Okt. MATIRA MANISHA
28.-30.Okt. CALCUTTA'71
ab 30.Okt. MRIGAYAA
ab 30.Okt. EKDIN PRATIDIN
ab.28.Okt. PARASHURAM
Detailprogramme bei den Kinos.

"Hiesse eine Gelegenheit versäumen, vorurteilslos ein spannendes Werk kennenzulernen, das die Probleme eines radikalen Filmschaffens in der Dritten Welt zeigt."(Programmhinweis)

Voranzeige - Filmpodium Zürich:
26.Okt.-30.Nov. je Montag, Moviel
ALGERISCHE FILME
30.Okt.-28.Nov. je Fr/Sa, Movie 1
VASSILI SCHUKSCHIN - fünf Filme des russischen Schriftstellers, Schauspielers und Regisseurs.
31.Okt.-20.Dez. im Kunsthaus:
SCHWEIZER FILME DER 30er JAHRE

Lola

Rainer Werner Fassbinders

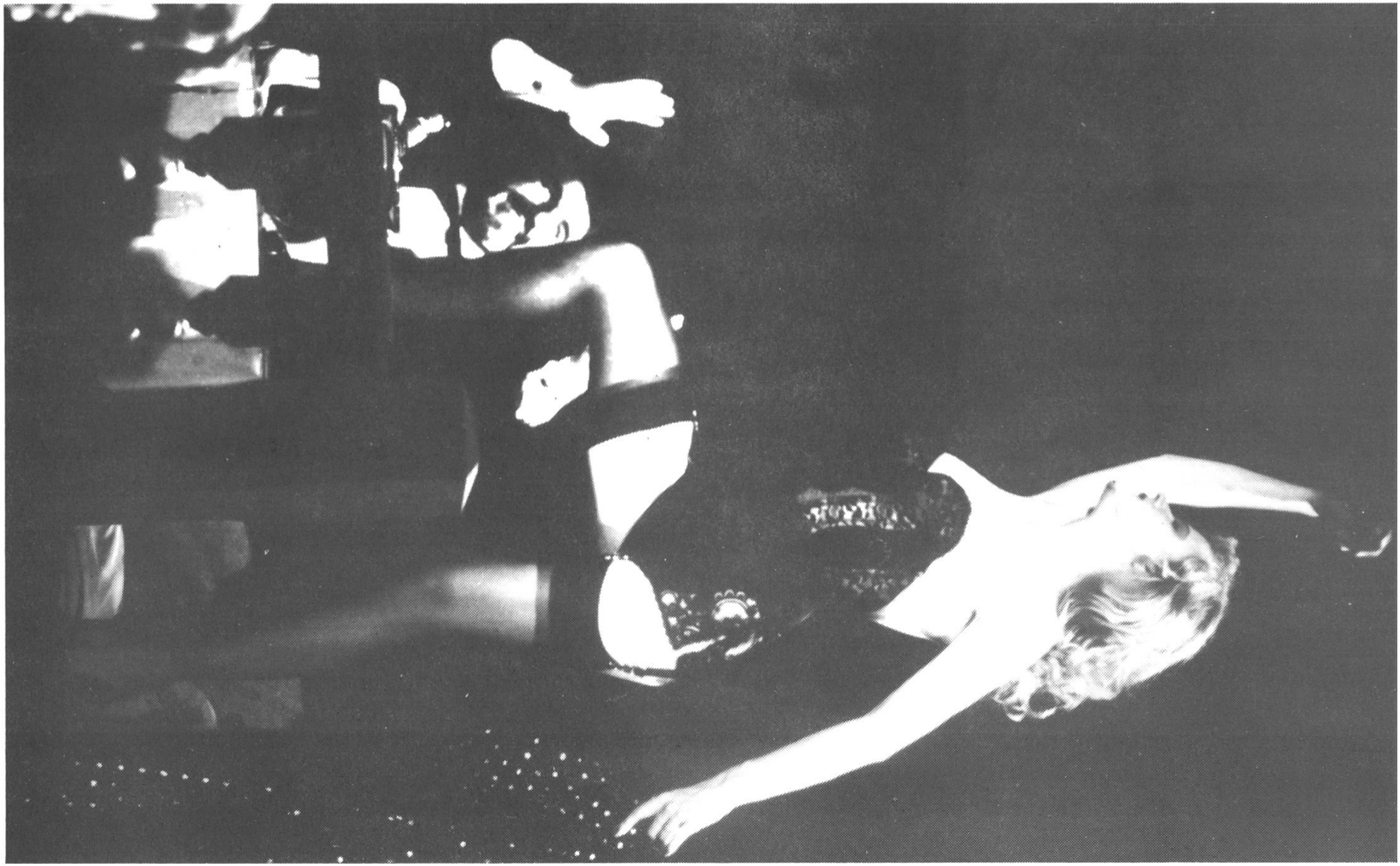
SCHMACHTENDE 50ER-JAHRE

Konrad Adenauer mit sehnsüchtig in die Ferne schweifendem Blick, vor einem Tonbandgerät sitzend: ein schwarz/weiss Foto; über das Foto ein schmales Band mit Deutschlands Farben. Dazu erklingt Freddy Quinns schmächtiges Lied "Unter fremden Sternen". Das mutet an, wie ein Geschenk.
Jahrelang hatten die deutschen Männer unter fremden Sternen gelebt, gekämpft für den totalen Sieg, um schliesslich in Kriegsgefangenschaft zu geraten. "Und ich sag zu Wind und Wolken, nehmt mich mit, ich tausche gerne, all die vielen fremden Länder gegen eine Heimat aus", singt Freddy mit männlicher Stimme, und Adenauer hat sie wieder nach Hause gebracht, sie wieder-vereint. Allerdings musste er ein grosses Stück "Heimat" in der Fremde, im Osten zurücklassen, dafür aber gab er dem Deutschen Mann wieder Gewehre in die Hand, und vor allem bescherte er seinem Volk das Wirtschaftswunder. Träume und Sehnsüchte wurden wieder geweckt und gipfelten in technischer Fortschrittsgläubigkeit und in einer euphorischen Wiederaufbaustimmung. Davon wollte jeder etwas haben, das wurde ihnen ja auch versprochen.
So auch der joviale und von unbändiger Lebenslust strotzende Schuckert(Mario Adorf), der in der Baubranche durch den Wiederaufbau bereits zu einigem Reichtum gekommen ist. Mit der Absicht, aus dem kleinen Städtchen eine amerikanische Grossstadt zu machen, wenn das etwas einbringt und mit seiner geballt lebenshungrigen Art steckte sich der Baulöwe Schuckert die Stadtherren alle in die Tasche und lässt sie nach seiner Pfeife tanzen. Nicht allein im Rathaus treffen die Stadtherren ihre Entscheide, die wesentlichere Vorarbeit wird im städtischen Puff auf dem Klo geleistet. "Hier sind wir doch alle gleich", meint Schuckert zum Bürgermeister (Hark Bohm). In diesem Etablissement beweist Schuckert mit seiner kantigen Hemdsärmligkeit, was für ein toller Löwe er doch ist! Hier kann er auch die Edelhure Lola (Barbara Sukowa) - "Du hast den süssesten Arsch des westlichen Verteidigungsbündnisses" (Schuckert) - sein ganz persönliches Eigentum nennen. Nur einer scheint da nicht richtig mitmachen zu wollen: Der neue Baudezernent von Bohm (Armin Müller-Stahl). Die Puff-Besucher bedauern, dass er kein Lügner, kein Betrüger und vor allem nicht korrupt ist. Für den sonst so sicheren Schuckert ist von Bohm ein Unsicherheitsfaktor. Leicht könnte er die Kontrolle über ihn verlieren, da von Bohm nicht im Puff - von dessen Existenz er nichts weiss - verkehrt, sondern abends sich in seine kleinbürgerliche,

miefige Wohnung zurückzieht, dort Geige spielt und sich seinem ostasiatischen Studium hingibt. Von Bohm ist etwas weltfremd, prüde, aber grundanständig und ehrlich. Aber gerade seine angestrengte Tugendhaftigkeit wird ihm - über dem unentwegt der Raubvogel, wie von Bohm Schuckert nennt, kreist - zum Verhängnis werden.
Der Neuling von Bohm liefert überall Gesprächsstoff. Lola, müde geworden vom ewigen Gerede, will ihn endlich kennenlernen, diesen reinen, ehrlichen Menschen, der sich so entscheidend abhebt von der übrigen feinen Gesellschaft. Ihre Sehnsucht treibt sie in seine Arme. Von Bohm verliebt sich über beide Ohren, merkt aber nicht, dass er sich damit direkt in die Krallen des Raubvogels begibt. Da ist wohl noch ein letztes Aufbäumen von Bohms, als er mit der Nase draufgestossen wird, dass eben seine heissgeliebte Lola in besagten Puff als Sängerin auftritt: Esslin, sein Assistent, der Bakunin und Rilke liest, von einem Deutschland ohne Waffen träumt und dafür auf die Strasse geht, führt seinen Vorgesetzten in das Etablissement, damit ihm die Augen gewaltsam geöffnet werden. Als Lola von Bohm bemerkt, ist es schon zu spät, denn sie steht bereits auf der Bühne und singt das sehnsüchtige "Capri" Lied; sie wird allerdings von einer solchen Wut gepackt, dass ihr Auftritt in eine aggressive, verzweifelte, aber sinnliche Stimmung umschlägt, die einen erschauern lässt. Der tappsige Baudezernent von Bohm torkelt aus dem Lokal, geknickt und desillusioniert.
Am folgenden Tag lässt von Bohm ein Grossprojekt Schuckerts platzen. Die Demütigung, die ihm Schuckert unbewusst und unbeabsichtigt verpasste, will er mit der Vernichtung des Baulöwen rächen und darin seine Befriedigung finden. Von Bohm sympathisiert kurz mit den Linken und erhofft sich von ihnen Hilfe. Doch Schuckert hat schnell begriffen, wie der Hase läuft. Er überlässt von Bohm seine Lola und schenkt dem Brautpaar obendrein sein Etablissement. Jetzt wo sie alle unter einer Decke stecken und eine Hand die andere wäscht, steht der profitgierigen Fortschrittsgläubigkeit nichts mehr im Wege.
Nach der eher fragwürdigen, wohl technisch perfekt gemachten, aber in Kitsch abgleitenden LILI MARLEN, ist dem produktionswütigen, 35-jährigen Rainer Werner Fassbinder - er hat bis heute über 50 Kino- und Fernsehfilme geschaffen - wieder ein Wurf mit grossem Format gelungen. Fassbinder ging es nicht um eine tiefgründige Analyse der 50er Jahre, sondern um ein Stimmungsbild der miefigen Nierentischepoche mit den George-Braque-Reproduktionen und den ersten Fernsehegeräten - "Bald werden wir ein zweites Programm empfangen können, wenn alles gut geht", meint von Bohm gegenüber einem amerikanischen Neger, der ihm erzählt, dass in eben jenem Amerika dem es nachzueifern gilt, bereits 14 Programme rund um die Uhr zu sehen sind. Dieses Nacheifern liegt immer etwas neben der Realität. Fassbinder stilisiert die Realität der 50er Jahre bewusst und hängt ihr einen vielfarbigen Mantel um. Die Wundertütenfarben, die Xaver Schwarzenbergers Bilder zu betörender Unnatürlichkeit verkommen lassen, sind ebenso Bestandteil dieser stimmig eingefangenen Zeitepoche wie die Schnoddrigkeit des dröhnenden, selbstzufriedenen Baulöwen Schuckert. Lili Marlens Zeit hatte er nicht mitgekriegt, so flüchtete er sich in einen pompösen Kitsch. Diese Zeit hat Fassbinder sehr direkt miterlebt. Er weiss also wovon er spricht, nämlich von einer Edelhure Lola, von einem Wirtschaftswunder Deutschland.

Marcel Boucard

LOLA: Wirtschaftswunder und Edelhure: Mario Adorf, Barbara Sukowa



HEAVEN'S GATE: Liebe zum Detail und fantastische Masslosigkeit

CIMINOS WEG IN DIE WÜSTE

Selten hat ein Film in jüngerer Zeit bei Kritikern und Publikum so harte Kontroversen ausgelöst, wie HEAVEN'S GATE von Michael Cimino. Für den seit seinem Erfolgsfilm THE DEER HUNTER viel gehätschelten Hollywood-Regisseur hatten sich Tür und Tor geöffnet, doch was Cimino wollte, war eine Himmelspforte - eine für 36 Millionen Dollar. Mit extravaganter Detailbesessenheit, die an den legendär perfektionistischen Erich von Stroheim oder den ihn noch überbietenden Stanley Kubrick erinnert, und fantastischer Masslosigkeit hat Cimino sein HEAVEN'S GATE geschaffen und setzte damit dem amerikanischen Volk ein von Spekulationen schon arg gebeuteltes Werk vor, das dieses rundweg ablehnte. Ratlosigkeit bei Cimino, Aerger bei den Mächtigen der United Artists waren die Folge. Ciminos Film kam zu einem Zeitpunkt ins Kino, als sich in Amerika das Rad bereits rückwärts bewegte: eben war der erzkonservative, ehemalige Hollywood-Schauspieler Ronald Reagan zum Präsidenten gewählt worden. Euphorie auf der einen, Enttäuschung auf der anderen Seite.
Ursprünglich hiess Ciminos Projekt "The Johnson County War" und existierte bereits vor THE DEER HUNTER. Noch 1974 wurde es von mehreren Studios abgelehnt: Western waren nicht gefragt, und Cimino war kein Name. Aber nach dem reichen Oscar-Segen über THE DEER HUNTER griffen die Produzenten zu und glaubten mit HEAVEN'S GATE das sicherste und heisseste Geschäft aller Zeiten an der Hand zu haben. Der Hollywood-Riese United Artists machte 7,5 Mio. Dollar locker. Nach etlichen Ueberarbeitungen des Drehbuches war das Budget bis zu Drehbeginn auf 14 Millionen angestiegen. Während sechs Monaten wurde gedreht und am 19. November 1980 fand in New York die Premiere des fast vierstündigen Opus' statt. Dem finanziellen Disaster - die Kosten des Filmes beliefen sich inzwischen auf 36 Mio. Dollar - folgte eine vernichtende Kritik in der amerikanischen Presse. Die "New York Times" schrieb: "HEAVEN'S GATE versagt so vollständig, dass man vermuten

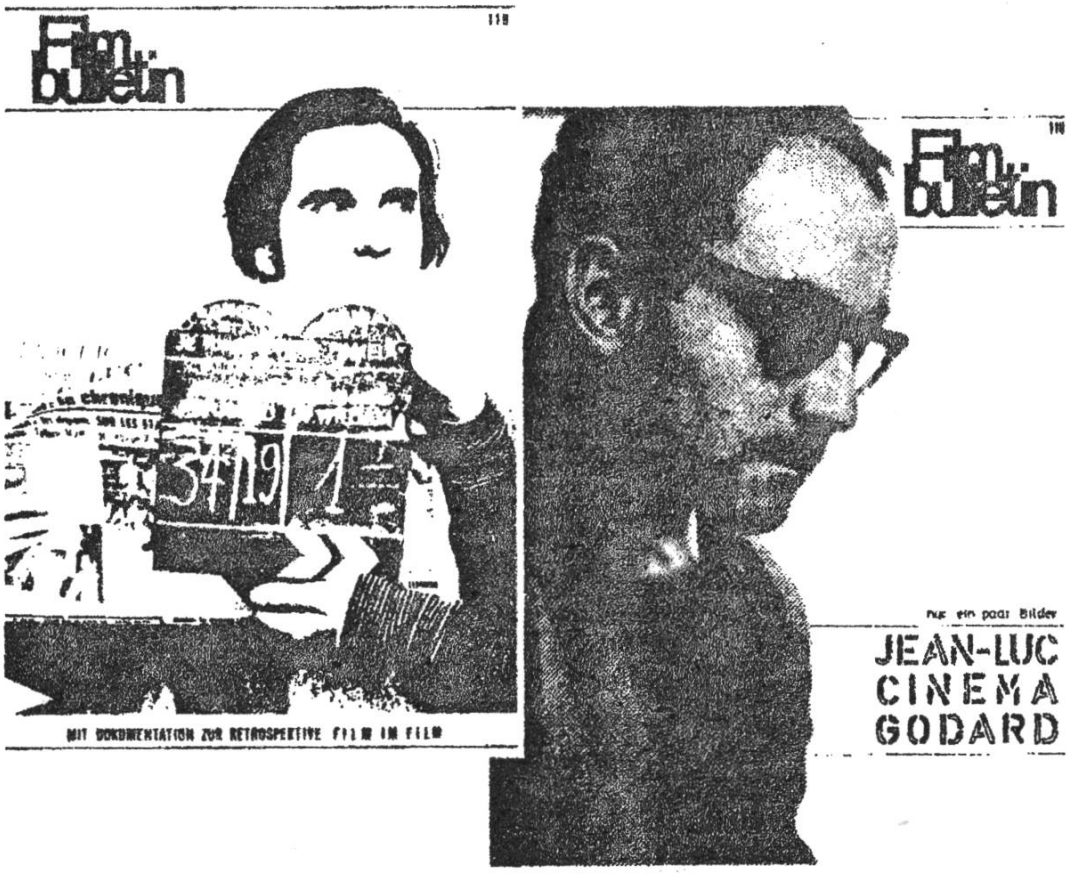
könnte, Cimino habe seine Seele dem Teufel verkauft ... Nichts in diesem Film funktioniert ordentlich ..." Dies bewog die United Artists, den Film 'auf Wunsch Ciminos', wie es offiziell hiess, sofort aus den Kinos zurückzuziehen. Cimino verkroch sich in den Schneideraum und stellte eine um 70 Minuten(!) gekürzte Fassung her, die dann in Cannes präsentiert wurde. "Der Prügelknabe eines verfehlten Managements wurde an den Leinwand-Pranger gestellt, in den Wettbewerb gejagt, in der prompt erfüllten Erwartung, dass die europäische Kritik in HEAVEN'S GATE ein Meisterwerk entdecken werde." (Spiegel)
Michael Cimino wurde zum Prügelknaben einer neuen politischen Aera in Amerika. Er sah sich vom amerikanischen Publikum missverstanden und glaubte, in Europa mehr Verständnis für sein Opus zu finden. Das trifft im allgemeinen auch zu. Doch in Europa ist man über die 70-Minuten-Kürzung verärgert und glaubt, nur noch ein verstümmeltes Werk gesehen zu haben. Die Amerikaner dagegen fühlten sich in ihrem neu erwachten Nationalstolz verletzt. Ihr vom Western-Mythos getragenes Geschichtsverständnis ist durch HEAVEN'S GATE etwas ins Wanken geraten, denn eben dort hackt Cimino ein. Der Film beginnt mit einer breitangelegten Sequenz auf dem Universitätsgelände von Harvard, wo die humanistische Philosophie gepredigt wird, die den Menschen in den Mittelpunkt stellt und ihm freies Denken garantiert. Dieses feine Gedankengut kollidiert aber alsbald mit der grausamen Realität ausserhalb der Universitätsmauern. Der Weg des Helden (Kris Kristofferson) führt von Harvard nach Wyoming. Dort heuerte im Jahre 1892 die Cattle Company, der mächtigste Verband der Rinderbarone, ein Mordkommando an, das für Recht und Ordnung sorgen sollte. Das Recht definierten sie gleich selber: jeder Einwanderer, der auf das amerikanische Recht pochte, wurde zum Anarchisten gestempelt. 125 solcher Anarchisten waren auf der Schlachterliste der profitgierigen Barone, die in ihrer selbstgestellten Aufgabe obendrein noch von der US-Army unterstützt wurden. Doch die Armen setzten sich zur Wehr, und es kam zum berüchtigten "Johnson-County-War". Cimino hat diese mörderische Schlacht mit der gleichen extravaganten Detailbesessenheit und epischen Breite wie die Uni-Szene inszeniert und mit unerbittlicher Hartnäckigkeit verweist er auf den Gegensatz zwischen humanistischer, verlogener Gefühlsduselei und hautnaher Wirklichkeit, wo es ums Ueberleben und die Existenz geht. Die knallharten Kontraste, die Cimino behutsam und penetrant entblättert, mussten durch die restaurative Stimmung in Amerika bedingt unweigerlich ins Auge gehen. Etwas naiv meint Cimino: "Der Film hat viele Erwartungen über den Haufen geworfen. Die meisten haben wohl eine Bestätigung von bestehenden Werten erwartet, eine Bestätigung ähnlich wie etwa bei SHANE oder RED RIVER, nur in grösserem Rahmen. Weil der Film das nicht geliefert hat, waren diese Erwartungen eben enttäuscht."
Mit HEAVEN'S GATE scheinen sich die Tore zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der amerikanischen Geschichte geschlossen zu haben, zumindest solange, wie Reagan am Steuer einer restaurativen Bewegung sitzt. Michael Ciminos ganz persönlich geprägte Dramaturgie, seine epische Erzählweise mit der fast grenzenlosen Liebe zum Detail und der Penetranz, mit der er sie zeigt, nagt an den empfindlich gewordenen Nerven des Amerikaners. Mit altmeisterlicher Bravour hat Cimino ein überwältigendes, beklemmendes Werk geschaffen, das seine

Wirkung nicht verfehlt hat. Wie "breughelsche Tableaux" muten die vom Kameramann Vilmos Zsigmond in sehr enger Zusammenarbeit mit Michael Cimino konzipierten Bilder an. Sie sind von einer diabolischen Sinnlichkeit und Schönheit. Cimino ging es aber nicht nur um schöne, perfekte Bilder, sondern auch um einen ebenso perfekten Ton. Wie dies im amerikanischen Film üblich ist, verwendete er während den Dreharbeiten lediglich einen Führungston. Im Tonstudio liess er dann jede Stimme und jedes Geräusch nachsynchronisieren. Dabei legte er auf die Geräusche sein besonderes Augenmerk. Die Dialoge erscheinen vielfach nur als Bestandteil der Geräusche, sie sind intergriert in die aufwendige Geräuschkulisse. Cimino nimmt es in Kauf, wenn Dialogpassagen nicht durchwegs verständlich sind, damit der Ton zum festen Bestandteil des Bildes wird, eine symbiotische Wirkung hat. Da ist ein Offizier, der inmitten der mörderischen Schlacht nach seiner Taschenuhr greift. Das Ticken der Uhr ist deutlich zu hören. Oder da ist der hohe Offizier, der während des Kampfes seine Hose runterzieht und seinen fetten, nackten Arsch den Emigranten entgegenstreckt. Das Aufschnallen des Gürtels und das Runterziehen der Hose ist neben allen anderen Geräuschen sehr präsent und wirkt dadurch noch penetranter, noch böser. Der Filmton, lange stiefmütterlich behandelt - vor allem im europäischen Film zum Teil bis heute noch; von noch grösserer Perfektion und Detailbesessenheit, weil er eine längere Erfahrung hat, sind etwa Stanley Kubricks Tonbearbeitungen - wird hier als Stilmittel optimal eingesetzt, ohne spezielle Toneffekte wie etwa das heute vielgepriesene Dolby-System heranzuziehen.

Der Film hat in den Köpfen vieler Amerikaner etwas in Bewegung gesetzt. HEAVEN'S GATE hat aber auch in Hollywoods Traumfabrik Bewegung ausgelöst. Norbert T. Auerbach, der Mächtige der United Artists, wollte allerdings nichts von einem Einfluss der neuen politischen Aera in Amerika wissen, der sich auf den Film, die Kürzung niedergeschlagen hat. Er meinte etwas lakonisch: "Wir können uns nicht erlauben, einen solch langen Film in die Kinos zu bringen. Das Publikum will keine Filme über zwei Stunden sehen." Die Frage bleibt nur, ob Auerbach weiss, was das Publikum wirklich will. Sicher ist für ihn dagegen, dass Hollywood wieder einmal in einer Krise steckt. Darüber gibt es keinen Zweifel. Wie sich Hollywood aus dieser neuen Krise herauswinden wird, das bleibt abzuwarten.
Sicher ist auch, dass Michael Ciminos HEAVEN'S GATE die mächtige United Artists finanziell k.o. geschlagen hat. Norbert T. Auerbach: "Wenn man weniger Einnahmen, aber grössere Kosten hat, dann muss man früher oder später pleite gehen. Das ist ganz einfach und klar." Der brüllende Löwe von MGM hat die United Artists verschluckt und daraus zieht Auerbach die Konsequenz: "Die Macht der Regisseure ist zu gross geworden. Die Produzenten müssen die Kontrolle wieder zurückhaben. Wir müssen die Regisseure wieder disziplinieren. Scorsese, Coppola und Cimino haben sich nie um Geld gekümmert. Das ist ihnen vollkommen egal. Cimino ist nur ein Fall unter vielen. HEAVEN'S GATE sollte 11 Mio. kosten, am Schluss hat er aber 36 Mio. gekostet. Das kann eine Gesellschaft wie unsere nicht aushalten, das ist klar." Nicht nur United Artists geht an die MGM, eine andere Grossfirma, die 20th Century Fox wurde für 650 Mio. Dollar an einen amerikanischen Oelmagnaten verkauft.

Marcel Boucard

Eigeninserat JETZT NOCH FÜR 1981 ABONNIEREN!



Bestellungen, Anfragen:
Filmbulletin, Kath. Filmkreis Zürich, Postfach, CH-8023 Zürich

EINIGE DATEN ZU LOLA:
Regie: Rainer Werner Fassbinder; Drehbuch: Peter Märthesheimer, Pea Fröhlich; Kamera: Xaver Schwarzenberger; Kameraassistent: Josef Vavra; Schnitt: Juliane Lorenz; Tonaufnahmen: Vladimir Vizner; Tonassistenz: Stanislav Litera; Musik: Peer Raben.
Darsteller: Barbara Sukowa (Lola), Armin Mueller-Stahl (Von Bohm), Mario Adorf (Schuckert), Matthias Fuchs (Esslin), Mark Bohm (Völker, Bürgermeister), ua.
Produktion: Rialto Film/Trio Film; Produzent: Horst Wendlandt. BRD 1981. Länge: 113min. Im Verleih von: Europafilm S.A.

EINIGE DATEN ZU HAVENS' GATE
Regie: Michael Cimino; Drehbuch: Michael Cimino; Kamera: Vilmos Zsigmond,ASC; Kameraoperateur: Jan Kiesser (mit 10 Mitarbeitern und drei Assistenten); Schnitt: Tom Rolf; Tonaufnahmen: Darin Knight; Tonassistenz: Don Bolger; Supervising Sound Editor: James J.Klinger; Sound Editors: Richard W.Adams, Tom McCarthy; Dubbing Mixers: Buzz Knudsen, Don MacDougall, Chris Jenkins; Musik: Tambi Larsen.
Darsteller: Kris Kristofferson (Averill), Christopher Walken (Champion), John Hurt (Irvine), Isabelle Huppert (Ella), Joseph Cotten (The Reverend Doctor) ua.
Produktion: United Artists Corporation; Produzent: Joann Carelli. USA 1980. Länge: etwa 170min. Im Verleih von: Unartisco S.A.

Beat Kuert • Fredi M. Murer • Florian Eidenbenz

DER REGISSEUR HAT EINE VISION DAS TEAM GESTALTET SIE

Es handelt sich hier insofern um ein fiktives Gespräch, als es in der vorliegenden Form gar nie stattgefunden hat, sondern aus drei Gesprächen MONTIERT wurde, die ich mit den Filmemachern BEAT KUERT und FREDI M.MURER, sowie mit dem Tonoperateur FLORIAN EIDENBENZ jeweils allein geführt habe.
Walt R.Vian

WALTeR: Was uns heute interessiert sind weniger inhaltliche Dinge als Hintergründe bei der Herstellung der Filme. Genauer noch, alles was den Ton in den Filmen und seine Gestaltung betrifft.
Da dies ohnehin nicht ganz streng herauszulösen sein wird, vielleicht zuerst die Frage nach dem Vorgehen, wenn Ihr einen neuen Film vorbereitet, ganz allgemein.
BEAT: Die beiden Filme SCHILTEN und NESTBRUCH unterscheiden sich insofern, als dem einen eine Buchvorlage und dem andern eine eigene Idee des Schauspielers Michael Maassen zu Grunde liegt, aber das erste Drehbuch wurde beide Male eigentlich im Hinblick auf eine Eingabe beim Bund geschrieben. Nachdem der Bund dann zugesagt hatte, blieb noch die Restfinanzierung sicherzustellen. Das ging jeweils sehr schnell - erstaunlich schnell für schweizerische Verhältnisse - weil der Bund in beiden Fällen eigentlich sofort und eher wider erwarten zugesagt hat. Schnell ging es auch, weil die Budgets sehr klein sind. Bei SCHILTEN waren es 320 000, jetzt bei NESTBRUCH sind es 455 000 Franken. Man braucht in der Schweiz nicht weit zu reisen. Die paar Möglichkeiten, die man hat, sind rasch ausgeschöpft: entweder machen diese Quellen bei der Finanzierung mit, oder eben nicht. Wir hätten beide Filme nicht drehen können, wenn das Fernsehen nicht zum Bund hinzu gekommen wäre.
WALTeR:Und wie kamst du zum Konzept der GRAUZONE?
FREDI:Das Konzept der GRAUZONE war stark bedingt durch ein

selbstbeschränktes Budget. Ich war mir bewusst, dass ich meinen ersten Spielfilm mache und dass Geld ein Stilmittel ist. Viel Geld bringt mehr Verantwortung und mehr Leute die dreinreden. Die Selbstzensur, im Hinblick auf die Verpflichtungen die das Geld mit sich bringt, beginnt zu spielen. Da ich mir einen möglichst grossen Freiraum für meinen ersten Spielfilm erhalten wollte, hab ich mir ausgerechnet, wieviel Geld ich relativ problemlos via Fernsehen, Bund und zugewandte Orte, die man kennt, finden kann. Dabei bin ich auf ein Budget von 450.000 Franken gekommen und diese Grössenordnung legte die Stilmittel fest: 16mm, schwarz/weiss - wobei letzteres nicht primär vom Geld diktiert wurde, sondern auch daran lag, dass meine sämtlichen grossen Vorbilder, meine ersten grossen filmischen Erlebnisse und auch meine Ausbildung als Fotograph an der Fotoklasse weitgehend in schwarz/weiss 'stattgefunden' hat. Weil ich deshalb dazu eine Beziehung und eine Liebe habe , hatte ich das Bedürfnis den Film schwarz/weiss zu machen - und nicht etwa weil der Film GRAUZONE heisst!

Wie immer sind das halt längere Geschichten.

Vor der GRAUZONE - die im Arbeitstitel unter anderem, denn der Film hatte diverse Arbeitstitel, "Der Angestellte" geheissen hat - habe ich längere Zeit an einem Drehbuch gearbeitet, an einem ziemlich grossen Thema für einen epischen Film mit sehr viel Personen, mit Rückblenden in die Zeit um die Jahrhundertwende. Und das wurde immer dicker und ist gewachsen und ich hatte plötzlich das Gefühl, für einen ersten Spielfilm, mit sovielen Schauspielern, soviel Aufwand und soviel Budget, überfordert mich das, das ist mir eine Nummer zu gross - ich möchte lieber einen eine Art eher experimentellen, kleineren Film machen. Zudem wollte ich nicht ins Fahrwasser des alten Schweizer Films kommen und sah, dass es schwierig wäre, meine eigene Richtung, meinen eigenen Stil aufrecht zu erhalten mit einem Budget von ein, zwei Millionen Franken.

Und da ich jeweils nicht nur an einem Projekt arbeite und beim Zeitungslesen auch Materialien - alles, was mir zur Zeit zu gehören scheint - sammle, hab ich dann auf eine Thema aus meinem Archiv zurückgegriffen. So in der Zeit bevor Cinceras Archiv aufflog, als die Herumschnüffelei überhaupt eine allgemeine Verunsicherung geschaffen hat, wollte ich dazu mal einen Dokumentarfilm machen; und da mich diese Verunsicherung und dieser Zwischenbereich, dem ich dann den Namen "Grauzone" gab, ohnhin nebenher beschäftigt hat, griff ich das Thema auf. Aber jetzt wollte ich eine Geschichte erzählen und nicht einen Dokumentarfilm machen. Ich hatte dazu kein Drehbuch, sondern ein Konzept und das war relativ simpel: die Chronik eines Weekends von Freitagabend 17Uhr bis Montagmittag um 12. Diese 72 Stunden hab ich grafisch aufgezeichnet und Stunde um Stunde mit den beiden gewählten Hauptfiguren aufgefüllt. Vordergründig ist es, auf der einen Ebene, die Geschichte dieses Ehepaars, Alfred und Julia, an diesem Wochenende. Die andere Ebene bildet im Grunde genommen so eine Sience-fiction Erzählung, die ich mal entworfen habe, von einer eigenartigen Epidemie, die um sich greift. Das waren eigentlich zwei Filme, die ich zu kombinieren versuchte, indem ich die etnografische Ebene visualisierte und die Sience-fiction Geschichte, die so zwei, drei oder zehn Jahre in die Zukunft verlegt ist, sozusagen im Off, also in der Form eines Hörspiels, untergebracht habe.

SCHILTEN: Treppengeräusche / Guggenmusik

WALTeR: Das war also eine bewusste Entscheidung, bereits in diesem Stadium der Konzeption?
FREDI: Das war eine bewusste Entscheidung, die mit dem Budget zusammenhängt. Ich hatte ziemlich viele Szenen geschrieben, welche auch die fiktive Ebene visualisierten, merkte aber bald, dass ich dazu viel mehr Geld brauchen würde. Und genau da wurde eigentlich das Budget, das Geld eindeutig zum Stilmittel. Diese Militärkonvois, die ich gerne gezeigt hätte ... - und die Berichterstattung über solche Epidemiefälle wollte ich in den Studios des Schweizer Fernsehens so aufnehmen, dass es völlig authentisch gewirkt hätte. Ich durfte aber in den Fernsehstudios keine fiktiven Nachrichtensendungen machen. Somit hätte ich das alles Bauen oder sonstwo finden müssen, denn die Authentizität war mir wichtig: ich wollte die Fiktion realistisch machen. Und weil das vom Budget her nicht drinn lag, hab ich beschlossen, das alles ins Off, auf die Tonpiste zu verlegen.

WALTeR: Wann werden die Mitarbeiter, die nicht am Drehbuch schreiben, in die Vorbeitungsarbeiten einbezogen?
BEAT: Für mich ist klar, dass ich jeweils möglichst mit der selben Equipe arbeiten möchte. Bei SCHILTEN und NESTBRUCH sind alle wichtigen Funktionen von den selben Leuten besetzt.
Der Kameramann, aber auch andere Mitarbeiter, wie z.B. Markus Fischer, der den zweiten Beleuchter macht, haben das Drehbuch bereits in der ersten Fassung gelesen und ihre Kritik angebracht. Florian fand beispielsweise, in der Wohung in Frankfurt, wo sich das Gespräch um die Nachbarn dreht, müssten diese doch auch hörbar sein - was ja einleuchtend ist, denn in jedem Neubau hört man sie, aber mir selber ist das nicht eingefallen. Im überarbeiteten Drehbuch ist der Vorschlag eingebaut. Aber wesentlich zusammenarbeiten mit den Mitarbeitern will ich erst, wenn ein definitives Drehbuch besteht.
FLORIAN: Ich bekomme jetzt eigentlich früher und früher, was ich sehr gut finde, Drehbuchvorschläge und Unterlagen an denen gearbeitet wird. Zu diesem frühen Zeitpunkt kann ich eigentlich noch nichts sagen, aber es ist irgendwie angenehm, wenn man weiss, was auf einen zukommt - anderseits ist es aber auch wieder gar nicht so wichtig für mich.
BEAT: Für NESTBRUCH stand eigentlich der Drehort mit dem Haus, wo Michael Maassen die Idee zum Film hatte, fest. Dann kam der Ausstattungsleiter, Hans Gloor, und sagte, wenn er das Haus so einrichten würde, wie er sich das vorstelle, dann käme das viel zu teuer. Hans suchte und fand dann ein Haus, dass viel geeigneter ist. Und dieser Vorgang lässt sich verallgemeinern: Ich versuche den Mitarbeitern zu sagen, was ich will, was ich mir vorstelle, und gebe ihnen das Drehbuch, damit sie, wenn sie denken sie haben begriffen um was es geht, selber ihre Phantasie einsetzen können. Wenn es ideal läuft, bin ich meistens begeistert wenn ihre Vorschläge kommen, oder habe sogar das Gefühl, dass ich von selbst gar nicht draufgestossen wäre. Wobei ich eben glaube dass, die Voraussetzung für eine ideale Zusammenarbeit eben ist, dass ich zuerst sehr genau weiss, was ich will, und dann auch fähig bin meine Vorstellungen zu vermitteln, damit die andern mitarbeiten können: wenn ich kein klares Konzept im Kopf habe, dann wird der ganze Prozess verlängert, es wird kompliziert und uneinheitlich.

FREDI: Ich war bei der GRAUZONE anfänglich verunsichert, wieweit ich meine fixen Vorstellungen - und die hatte ich - durchsetzen und den andern aufzwingen und wieweit ich mir von den Mitarbeitern, die ja alle kreativ auch das ihre einbringen etwas anbieten lassen soll. Als langjähriger one-man filmmaker, der alles im Alleingang gemacht hat, inklusive Kamera, war es für mich eher schwer, mich davon zu lösen. Etwa dem Kameramann abstrakt mit den Händen auf dem Rücken zu erklären, wie ich mir Bilder, Schwenks vorstelle, machte mir grosse Mühe - auch aus Respekt vor der Persönlichkeit des Andern und seinen Vorstellungen. Zwar hatten wir den Film Szene für Szene durchgesprochen, auf dem Drehplatz zeigte sich aber, dass wir zum Teil unterschiedliche Vorstellungen hatten, auch da wo wir uns einig glaubten.
Je nach Professionalität mag ein gewisser Standart zwar dennoch erreicht werden, aber nur wenn die Verantwortlichkeiten geklärt sind, kann sich auch der Mitarbeiter verwirklichen. Durch eine Vertrauenssituation in der Arbeit kann dann manchmal noch eine weitgehende Steigerung entstehen, die durchaus gegenseitig ist - da hab ich, im Hinblick auf einen künftigen Film, sicher gelernt.
Die Zusammenarbeit mit Berhard Sauter, der für das Decor verantwortlich war, zwang mich, für diese zwei Personen, Alfred und Julia, eine über das Weekend hinaus, bis in die Kindheit reichende Biografie zu erfinden - das ist alles erfunden, dazu gab es kein Vorbild, sondern vielleicht zwanzig oder mehr Vorbilder aus meinem näheren und entfernteren Bekanntenkreis, aus Gerichtsberichterstattungen, aus Zeitungsnotizen, das war beinahe eine etnografische Recherche über so ein Durchschnittsehepaar. Wir zeigen das Ehepaar ja nur ein Weekend lang, also mussten ihre sieben Ehejahre und ihre Vergangenheit, sollten sie überhaupt eingebracht werden, ins Decor verlegt werden. Bernhard hat gefragt, wo waren die in den Ferien?, welche Länder?, was hängen sie für Bilder an die Wand?, was haben sie aus ihrem Kinderzimmer mitgebracht?, was auch vieles in die aktuellen Dialoge eingebracht hat.
Und in diesem Sinne war auch mit Florian das Erarbeiten dieser Tonebene sehr anregend - Florian hatte für dieses Tonkonzept sowas wie eine Co-Autorenschaft.
Ich wusste einfach, dass der zweite Film im Ton stattfindet und dass ich da ein sehr realistisches, authentisches Tonklima will, das heisst: authentische Radiosprecher, den Radiosound und dass der unterschiedlich tönen muss, wenn er aus einem Kassettenrecorder oder aus einem heimlichen Lautsprecher in einer Fabrikhalle kommt und da war natürlich der Florian, der sehr angefressen ist, der Mann, der mir das technisch realisierte. Seine Besessenheit hat das noch weiter getrieben, als ich das sonst wahrscheinlich gemacht hätte.
In einem gewissen Sinne ist GRAUZONE ja auch ein Dokumentarfilm über einen Tönler - wenn ich einen Film über einen Schauspieler machte, dann könnte der sich selber einbringen und so hatte Florian als Tonspezialist sozusagen einen Tonspezialisten glaubwürdig zu machen, diese Authentizität musste er realisieren und insofern hat auch er seine Intensionen in einem hohen Masse einbringen können. Es war auch eine tolle Zusammenarbeit.
FLORIAN: Der Kontakt und die Zusammenarbeit hat sich allerdings überhaupt erst eingestellt, als der Film bereits ein ganzes Jahr lang

abgedreht war und wir anfingen an der Tonspur zu arbeiten. Bei den Dreharbeiten hab ich den Ton aufgenommen, war aber eher sauer, weil ich das Gefühl hatte, da wird man nie gefragt, ob die Aufnahme in Ordnung sei; ich hab meine Arbeit gemacht, aber ich wusste, am Abend steig ich ins Tram - zwar eher erst um 10 als um 5 Uhr - aber sonst genau wie jeder andere, der am Morgen zur Arbeit fährt und Abends zurück.
Obwohl ich, als ich das Drehbuch gelesen hatte, einfach gewusst habe, dass ich alles tun werde - seit ich wieder in der Schweiz war, habe ich nie an einem Film gearbeitet, der so genau auf der Linie lag, auf der ich arbeiten wollte -, damit es auch so ausgeführt werden kann, wie es da entworfen war. Es ist aber immer sehr einfach zu sagen: ich stell mir das so vor, ich möchte das und das machen - und der Teufel steckt dann wirklich erst in der Ausführung. Gerade bei der GRAUZONE wurde enorm viel Arbeit hineingesteckt, bei der es dann doch noch irgendwie ganz gegenseitig gelaufen ist. Für mich war es die erste Gelegenheit in Jahren ganz konsequent an ein paar Dingen zu arbeiten die ich ohnehin einmal machen wollte - ich hatte damals eine längere Durststrecke von Arbeiten, die nicht sehr interessant waren, in die ich auch nicht stärker einbezogen wurde, so dass ich mich eher am falschen Platze fühlte - und anderseits brauchte Fredi jemanden, der sehr viel Zeit investieren und so eine komische Mischung zwischen Technik und Ideen beitragen konnte.
FREDI: Während den sieben Wochen Drehzeit haben wir eben nur den einen, den visuellen Film gemacht, da wurde einfach ein Synchron-Ton gemacht. Und da ich zum ersten Mal mit Schauspielern und szenischen Problemen zu tun hatte, hab ich mich relativ wenig um den Ton gekümmmert - und da würde ich rückblickend auch zugeben, dass ich Florians Bereich eher stiefmütterlich behandelt habe.
Das ist wahrscheinlich nicht nur mein Problem, dass man den Ton so als Parallelerscheinung zur Kamera versteht: dass die Regisseure kaum reinhören, wie das tönt und erst am Schneidetisch reklamieren, weil es nicht ihren Vorstellungen entspricht. Oft werden die Tontechniker sozusagen zu Führungston- Aufnehmern, also zu Randfiguren reduziert, was ein grosser Fehler ist, weil man das sowenig wie die Kamerakonzeption dem Zufall überlassen darf. Man kann Ton und Ton machen.
BEAT: Mir ging es bei SCHILTEN nur darum, einen ausgezeichneten Tonmann zu finden - und Florian war gerade verfügbar. Soweit war's Zufall, bei der Zusammenarbeit hat sich dann aber gezeigt, dass er deshalb ideal ist für meine Bedürfnisse, weil er kreativ ist und auch Ideen, in Bezug auf den Ton, einbringt.
Florian ist ja ein Verfechter des Anliegens, dass der Ton im Film wichtig wird. Dafür war ich auch immer, nur hab ich dann bei der Fertigstellung aber auch schon bei der Vorbereitung und beim Drehen bemerkt dass der Ton immer unbewusst das Stiefkind bleibt. Man nimmt auf alles Rücksicht - ausser auf denTon. Und wenn man dann eben eine halbe Stunde warten muss, weil es noch störende Nebengeräusche gibt, dann werden alle nervös und gehässig. Muss aber etwa auf die Kamera gewartet werden, dann passiert das viel weniger schnell.
Wir sprachen zu Beginn von SCHILTEN darüber, welche Geräusche dieses Schulhaus "charakterisieren". Da gab es verschiedne Geräusche, die wichtig sind, etwa "die Uhr aufziehen", "Treppen-Geräusche", die

Glocken, das Hacken vom Friedhof her. Zu Beginn wollten wir noch stärker darauf eingehen, weil wir glaubten, dass man damit arbeiten kann. Mit dem Drehen und bei der Fertigstellung kamen allerdings die alten Probleme: wir hatten soviele andere Probleme mit dem Film, dass der Ton eben doch immer nur noch an letzter Stelle berücksichtigt wurde. Etwa beim Schnitt, bis da nur alle Bänder zusammen sind und bis sie beim Direktton mit dem Bild übereinstimmen und bis man dann noch die Ersatz-Geräusche, die unbedingt dabei sein müssen zusammen hat, vergeht soviel Zeit und Energie, dass dann diese zusätzlichen Dinge beinahe vegessen gehen, oder wenn sie noch berücksichtigt werden, dann gibt's wieder zuwenig Möglichkeiten, um sie sinnvoll einzusetzen. Es ist ja so, wenn mal der Direktton vorhanden ist und das Geräusch dazu, dann müsste das wieder zurückgenommen und abgeschwächt werden, damit das ursprünglich vorgesehene Geräusch hinzugenommen werden kann. Das wird sehr kompliziert und man kriegt plötzlich andere Resultate als man sich das eigentlich vorgestellt hat.

WALTeR: Das erstaunt mich jetzt insofern, dass einerseits zwar klare Vorstellungen für den Ton bereits bei den Vorarbeiten zu den Filmen vorlagen, anderseits aber auch bei euch der Ton - wenigstens bei den Dreharbeiten - recht in den Hintergrund gedrängt war. Ist das einfach notwendig, oder kommt es einer Ueberforderung gleich, alles genau im Auge zu haben?

Immerhin hatte ich den Eindruck, dass gerade SCHILTEN und GRAUZONE Filme sind, bei denen ungewohnt differenziert mit dem Ton gearbeitet wurde.

BEAT: Nun, im Vergleich zu anderen Filmen müsste es ja eigentlich so sein, wie Du sagst, denn wir haben uns effektiv sehr viel Mühe gegeben. Was ich ausdrücken wollte ist eher, dass wir noch nicht ganz zufrieden sind. Also das kommt hinzu, Florian hat weiter mitgearbeitet, es war für einmal nicht so, dass der Tonmann nach den Dreharbeiten wegging, sondern er blieb bei der Montage dabei und hat natürlich dann auch noch bei der Mischung mitgemacht. Es ist wohl auch wesentlich, dass er auf den Ton dringt, wenn ich den wieder mal vergesse.

FREDI: Ueberforderung ist an sich eine inakzeptable Entschuldigung. Ich glaube, dass man, so wie man sich die Rushes ansieht, sich den Ton anhören kann - da ist es sogar noch einfacher -, was ich auch gemacht habe.

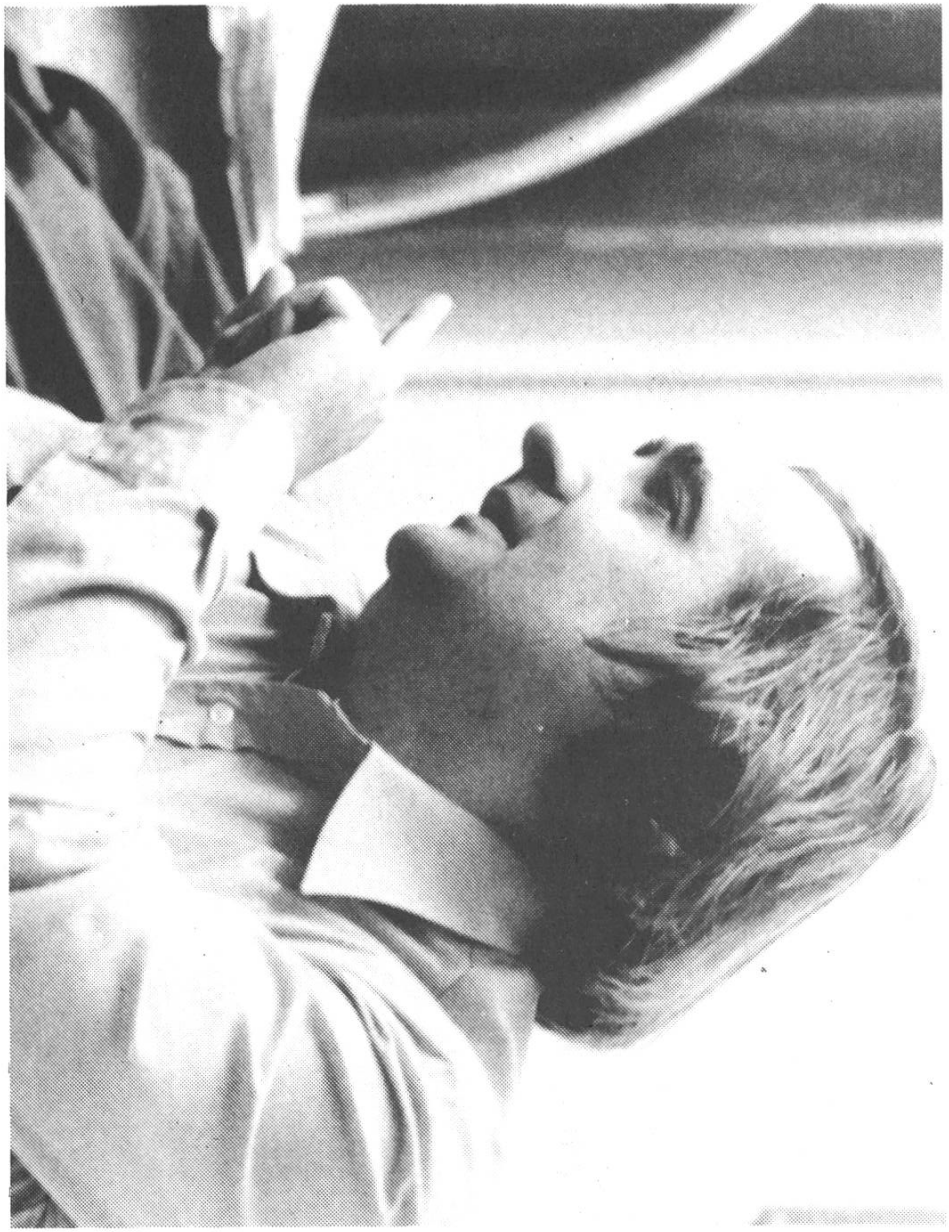
BEAT: Das haben wir bei SCHILTEN tatsächlich auch gemacht - obwohl's nicht üblich ist. Wir haben mit dem Kopfhörer das Resultat sofort nach der Aufnahme abgehört, wobei es von meiner Seite nicht etwa um die Qualität ging, sondern um die Atmosphäre, den Ausdruck irgendwelcher Geräusche, die noch zu hören sind, die ja stärker oder weniger stark eingesetzt werden können. Und das ist eigentlich mehr, als wenn man durch die Kamera blickt und doch nicht immer genau abschätzen kann, wie das im Film ausschaut, weil sich ja allein durch die Beleuchtung noch einiges ändert.

FREDI: Ich hatte Vertrauen zu Florian und ich bemühte mich, bei den Dreharbeiten ihm die Zeit zu geben, den Ton einzurichten. Oft gibt es so ein Duell zwischen dem Kameramann und dem Tonmensch, weil der Kameramann, wenn er das Licht gemacht hat, drehen will und dann fängt der Tonmann noch an Eierkartons aufzuhängen oder man wartet bis ein

Störgeräusch, das nur der mit seinen Kopfhörern wahrnimmt, aufhört - und sehr oft werden dann so gruppendynamische Probleme bei diesem ungeduldigen Warten, Frustrationen, die von ganz wo anders her kommen, am Tönler abreagiert. Er ist vor dem Drehen immer noch der letzte. Es geht ja ohnehin ja immer sehr lang bis das Licht steht die Travellings richtig laufen und alles stimmt. Wenn dann alles soweit stimmt, kommt der Tönler noch und dann muss man nochmals warten, so wird er sehr oft in die Rolle des schwarzen Peters gedrängt. In dieser Beziehung hat sich allerdings in letzter Zeit einiges gebessert, von den Filmern her ist das Bewusstsein dafür also inzwischen grösser geworden.
Die eigentlich kreative Tonarbeit aber hat erst begonnen, als ich mit GRAUZONE am Schneidetisch war - da wurde dann sozusagen der zweite Film, diese Sience-Fiction-Story für und über die Ohren des Zuschauers realisiert.
WALTeR: Was zählt ist das Resultat. Es könnte aber ja sein, dass aus der Not eine Tugend gemacht wurde, das heisst, dass nach dem Sichten des aufgenommenen Materials, misslungenes mit Hilfe des Tons noch gerettet wurde.
FREDI: Die Hintergrundsgeschichte war etwa zehn mal länger und ausführlicher: mein Problem war, diesen Stoff, den ich auf der Tonpiste durch Radio und Fernsehen vermittel wollte, auf einen Bruchteil des Geplanten zusammenzupressen ohne unverständlich zu werden. Heute hätte ich eigentlich mehr Lust den Film über diese Epidemie zu machen und das Ehepaar in den Hintergrund zu drängen.
BEAT: Ich habe früher immer gedacht, Filme entständen am Schneidetisch und das war bei mir auch immer der Fall. Da kam man mit einem Haufen Material und begann diese Teile zusammenzusetzen bis sie ungefähr passten, aber selten richtig passten - und dann wurde gebastelt. Bei SCHILTEN war genau das Gegenteil der Fall: die aufgenommenen Teile mussten eigentlich nur noch aneinandergereiht werden und das war auch mit dem Ton so. Das war dann gerade auch wieder ein Grund, weshalb der Ton etwas zu kurz kam. Weil alles passte kam nirgends das Gefühl auf, ah! da wollten wir ja noch etwas Ton beifügen, im Gegenteil, wir hatten das Gefühl, das ist schön, das ist zufriedenstellend. Wenn es nicht zufriedenstellend ist - was ich teilweise eben auch sinnvoll finde - dann kommt der Effekt, dass man am Schneidetisch wieder kreativ weden muss und zu überlegen beginnt, kann da etwa noch was mit dem Ton gemacht weden, wobei dann manchmal bessere Resultate herauskommen als vorgesehen. Aber das hat jetzt also kaum stattgefunden.
WALTeR: Wie wäre ein guter Tonmann zu beschreiben und wie wäre er abzusetzen genüber einem schlechten - gerade auch im Hinblick darauf, dass kreativ mit dem Ton gearbeitet wird?
FLORIAN: Von allen Kameramännern in der Schweiz kann ich sagen wie sie sind und wie sie arbeiten, wo ihre Stärke liegt, das ist zwar mein pesönliches Urteil, aber ich hab wenigstens eines -, um zu erfahren, wer ein guter Ton-Mann ist, müsste man vielleicht einen Kameramann fragen.
Also ich weiss nicht, für einen guten Ton-Mann dürfte dieselbe Antwort gelten wie für einen guten Kameramann, Cutter oder Darsteller: beim Film ist einfach das Teamwork enorm wichtig. Unbestreitbar muss eine gute Sachkompetenz vorliegen, aber anderseits

eben auch Kooperationsfähigkeit - und zwar nicht nur als Wunsch sondern als Fähigkeit.
BEAT: Für mich ist zusätzlich ein Kriterium, die Frage, ob er fähig ist, sich in meine Thematik einzuarbeiten und kreativ mitarbeitet.
FREDI: Wenn ich wählen müsste zwischen einem Elektro-Ingenieur in Sachen Ton und einem Musiker, würde ich den Musiker wählen. Was ich wichtig finde ist, dass ein musikalischer Mensch den Ton hört und nicht auf den Zeigern abliest - pointiert ausgedrückt.
Da man weiss, dass es von Generation zu Generation einen Abfall in der Qualität gibt, ein Ton, den ein Tontechniker am Drehplatz aufnimmt, aber x-mal überspielt und gemischt und nochmals überspielt wird, bis dieser Ton ans Ohr des Zuschauers im Kino dringt, kann der erste Ton eigentlich nicht gut genug sein. Deshalb bin ich durchaus dafür, dass man einen technisch hochwertigen Ton macht. Aber nicht: dass man dem Fetisch Technologie verfällt, dass wenn der Zeiger am richtigen Ort ist, es für mich auch richtig klingen muss.
Leute, die so einen eingeengten Berufsstolz haben und dauernd mit dem Spruch "nur über meine Leiche machen wir da so einen Ton, was würden denn meine Kollegen sagen, wenn ich das jetzt mit einem Nieren-Mikro aufnehme, statt mit einer Kugel" oder so, daherkommen, die langweilen mich eigentlich - das trifft auf alle Sparten der Filmtechniker zu.
WALTeR: Bestreitet ein Filmtechniker, dass eben doch einer die Hauptverantwortung für die Gestaltung, die letzte Entscheidung haben muss, damit die Diskussion nicht endlos lang und/oder das Werk völlig obskur wird?
FLORIAN: Es muss jeder etwas dazu beitragen können.
Das Problem der kreativen Zusammenarbeit, aber auch der Zusammenarbeit überhaupt, ist sicher das wesentliche Problem von jeglichem Filmemachen.
In meiner Formulierung ist der Regisseur oder Filmgestalter einfach derjenige, der den Ball ins Spiel und ins Rollen bringt. Das ist eine ganz wesentliche Funktion. Ist das ein dummer Ball, taugt also die ursprüngliche Idee nichts, dann gibt das auch nie einen guten Film. Aber im konkreten Hick-Hack der einzelnen Dinge - das siehst du wenn du bei den Dreharbeiten zuschaust, vor allem zwischen dem Kameramann und dem Regisseur gibt's ja immer wieder diese Auseinandersetzungen, vor allem bei Kameramännern, die mehr Erfahrung mit Filmen haben, als der Regisseur, einfach weil sie mehr Filme machen, die also mit gerauften Haaren davonlaufen "ich kann dem doch nicht seinen ganzen Film allein machen und so, was stellt sich der vor, und dann hält er hin, wenn es darum geht, die Ehre zu empfangen", so läuft das sehr oft, vor allem auch in der Schweiz - sind eigentlich die Dreharbeiten, wie ich finde, gar nicht förderlich für kreative Arbeit. Ich hab dann auch zuviel zu tun - die Ideen kommen erst wenn man Muse hat, den Film im Rohschnitt anzusehen, bevor man anfängt, ihn zu vertonen.
Was konkret die Tonspuren dieser beiden Filme betrifft, so stammt ihre Qualität - nach meinem Gefühl - primär daher, dass es zwischen dem Tönler und dem Regisseur, oder wenn du so willst zwischen dem Techniker und dem Auftraggeber - nicht eigentlich Auftraggeber, zwischen dem Träumer, der etwas haben möchte, und dem der zeigen können sollte, wie das zu realisieren ist -, dass also diese Zusammenarbeit in beiden Fällen extrem gut funktioniert hat. Für mich

Fredi M.Murer



Beat Kuert

Tönler und Kameramann (Florian Eidenbenz, Hans Liechti) / in Aktion

war ganz klar, dass da der Ton im Vergleich zu andern Filmen, an denen ich auch mitgearbeitet habe, besonders gut werden musste, weil es einfach "geschnappt" hat - und zwar weniger beim Drehen, wo jeder eben seine Arbeit hat, sondern nachher. Gerade bei Fredi. Als wir begannen, bestand das Gefühl, also diese Tonspur, die schaffen wir nie, das ist Wahnsinn, was es da zu tun gibt, aber dann haben wir Stück um Stück gemerkt, dass es einfach kein Problem gibt bei diesem Film, dass wir zusammen nicht lösen können. Es stellten sich natürlich Probleme, aber um die zu lösen, sind wir ja da - diese Haltung hat sich mit der Zeit eingestellt. Ich hatte auch nie das Gefühl, dass ich die Dreckarbeit mache, während Fredi dann noch auswählt und unterschreibt. Anderseits hatte ich auch nie den Eindruck, dass ich ihm vorzeichnete, was zu machen sei, sondern es war wirklich ein Spiel mit Bällen, die man sich gegenseitig zuwirft - und so machte die Arbeit eben Spass, auch wenn es harte und anstrengende Arbeit war.
Also, wenn so diese Ballspielereien passieren, wo einem gemeinsam Dinge auffallen, die der Einzelne eben nicht bemerkt hätte, dann wird die Zusammenarbeit auch kreativ produktiv. Die effektiv konkreten Beiträge sind vielleicht viel weniger wichtig, als die Atmosphäre, die entsteht, wenn zwei Leute gut zusammenarbeiten, weil eben auch Ideen entstehen, die gar nicht in das genaue Arbeitsfeld hineinpassen - also, dass der Tönler eine Idee liefert, die gar nichts mit seinem Gebiet zu tun hat und umgekehrt der Regisseur anfängt, an einem Filter zu hantieren, was in der GRAUZONE deutlich passiert ist, und Dinge entdeckt, auf die ich nie gestossen wäre, weil ich den Filter, den ich selber für eine bestimmte Nutzung gebaut habe, nie anders benützte, als ich das geplant hatte, er aber, der keine Ahnung hat, welcher Knopf was macht, dreht einfach und kriegt die denkbar schönste Verzerrung hin.
Mit Beat zusammen ist das, in einem nicht ganz so starken Ausmass ebenfalls passiert - dass man auch plötzlich die gemeinsame Wellenlänge gefunden hat. Das sind Zufälle, das hängt ab von "der Chemie zwischen Leuten", ob das geht oder nicht.

WALTeR: Für mich ist SCHILTEN auch ein Film, der ohne die kreative Behandlung des Tones, die er erfahren hat, vermutlich ziemlich viel uninteressanter geworden wäre. SCHILTEN ist bestimmt viel stärker als ein gängiger Film vom Ton abhänig - oder anders gesagt: da wurden die Möglichkeiten des Tones stärker in die Gestaltung einbezogen.
FLORIAN: Das kannst du natürlich auch ohne Schwierigkeiten von der GRAUZONE sagen. Dort könntest du noch anführen, dass in der GRAUZONE bereits im Konzept sehr viel mehr vorgelegen hat über die Behandlung des Tones als bei SCHILTEN, wo an sich keine ausgeprägten Vorstellungen gegeben waren. Dies hat sich im übrigen sehr stark geändert bei dem Drehbuch, das Beat jetzt verfilmen wird (NESTBRUCH) - da ist der Ton ganz anders berücksichtigt, das ist erstaunlich. Das war schon auch eine Zusammenarbeit, wo man dann plötzlich einen gemeinsamen Stil gefunden hat - und darum handelt es sich eigentlich immer. Es ist ganz gleichgültig wer das jetzt ist, es hat einer seinen Film vor sich und gewisse Ideen und ich bin ein Ton-Mann, der unbedingt gewisse Dinge ausprobieren möchte. Wenn es glückt, dann findet man sich - es gibt dem einen seinen Film und dem andern seine

Fürze, und es funktioniert. Beat hat jetzt mit seinem Drehbuch einfach darauf reagiert, er hat sich darauf eingestellt, dass wir wieder zusammenarbeiten werden.
WALTeR: Es sind einfach Filme, die viel stärker über den Ton wirken als andere, oder vielleicht besser, wo die Bilder durch die Töne andere neue und erweiterte Bedeutungen erhalten.
FLORIAN: Sicher wird bei beiden Filmen, in GRAUZONE sowohl wie auch in SCHILTEN, der sogenannte Anti-Parallele-Ton sehr stark eingesetzt. Ich weiss nicht, ob das ein geläufiger Begriff ist. Also, es ist ein Ausdruck von Kracauer und ein ganz klarer Fall: ein Ton, der nicht dasselbe ausdrückt wie das Bild, wo ein dialektisches Verhältnis zwischen Ton und Bild - wenn du so willst, also ich bin unschuldig, ich zitiere bloss - besteht. Und das ist etwas, das ich also bei jedem Film bei dem ich mitarbeite reinzubringen versuche: das versuch ich zu 'puschen'. Wenn das funktioniert, gibt es plötzlich ein Element, von dem man sich gar nicht mehr vorstellen kann, dass es vorher gefehlt hat, oder dass es ohne auch gegangen wäre. Ich glaube schon, dass SCHILTEN auch ohne das möglich wäre - gut also die irrealen Szenen sind vom Bild her nicht abgehoben und wären als solche weniger gut verständlich, wenn man das nicht noch mit dem Ton hervorgehoben hätte.
Auch die GRAUZONE lebt nicht nur vom Ton - schlussendlich kann man das vielleicht zwar auch auf eine Art sagen -, aber ich habe das Gefühl, dass die GRAUZONE stärker davon lebt, dass sie dem Zuschauer, während der gesamten Dauer des Films den Kopf total überfüllt mit Medien und diese Medien ganz selten nur im Bild vertreten sind, die kommen einfach dauernd aus all diesen Lautsprechern. Das ist mühsam zum zuhören eigentlich. Es hat schon schöne Sachen drin, aber es hat einfach zu viel von allem - und das war auch die Absicht. Da waren wir uns eingig, dass jegliche Art von Dosierung, das ausgewogene Mittelmass usw. weg muss.

WALTeR: Stichwort Direktton (der direkt am Drehplatz, gleichzeitig mit dem Bild aufgenommen wird), nachsynchronisierter Ton (der in einem Tonstudio aufgenommen den Bildern unterlegt wird - meist liegt dazu ein sogenannter Führungston vor, der wie ein Direktton gemacht wird, mit dem Unterschied, dass es kaum auf seine Qualität zu achten gilt: solange er verständlich ist, mag er die Nachsynchronisation zu "führen")?
BEAT: Zunächst hat die Direktton-Frage überhaupt nicht bestanden, weil der Direktton klar billiger zu realisieren schien und wir kein Geld für eine Synchronisation hatten. Beim Drehen von SCHILTEN aber merkten wir, dass Direktton gar nicht unbedingt billiger ist, wenn man berücksichtigt, dass wir Stundenlang, zusammengezählt wohl sogar einen Tag oder zwei, mit drehen warten mussten, bis ein Flugzeug ausser hörweite war - und wenn das Flugzeug weg war fuhr ein lärmiger Traktor vorbei! Das war nicht nur zeitintensiv, das reisst auch an den Nerven und war also recht mühselig. Hinzu kommt, dass auch bveim Einrichten auf den Ton Rücksicht zu nehmen ist, es müssen etwa Einrichtungen aufgebaut werden die den Hall dämpfen, was auch sehr umfangreich werden kann, so dass man sich also überlegen könnte, ober es effektiv eigentlich noch billiger ist
FLORIAN: Nun, du weisst auch, was die Schauspieler pro Tag kosten,

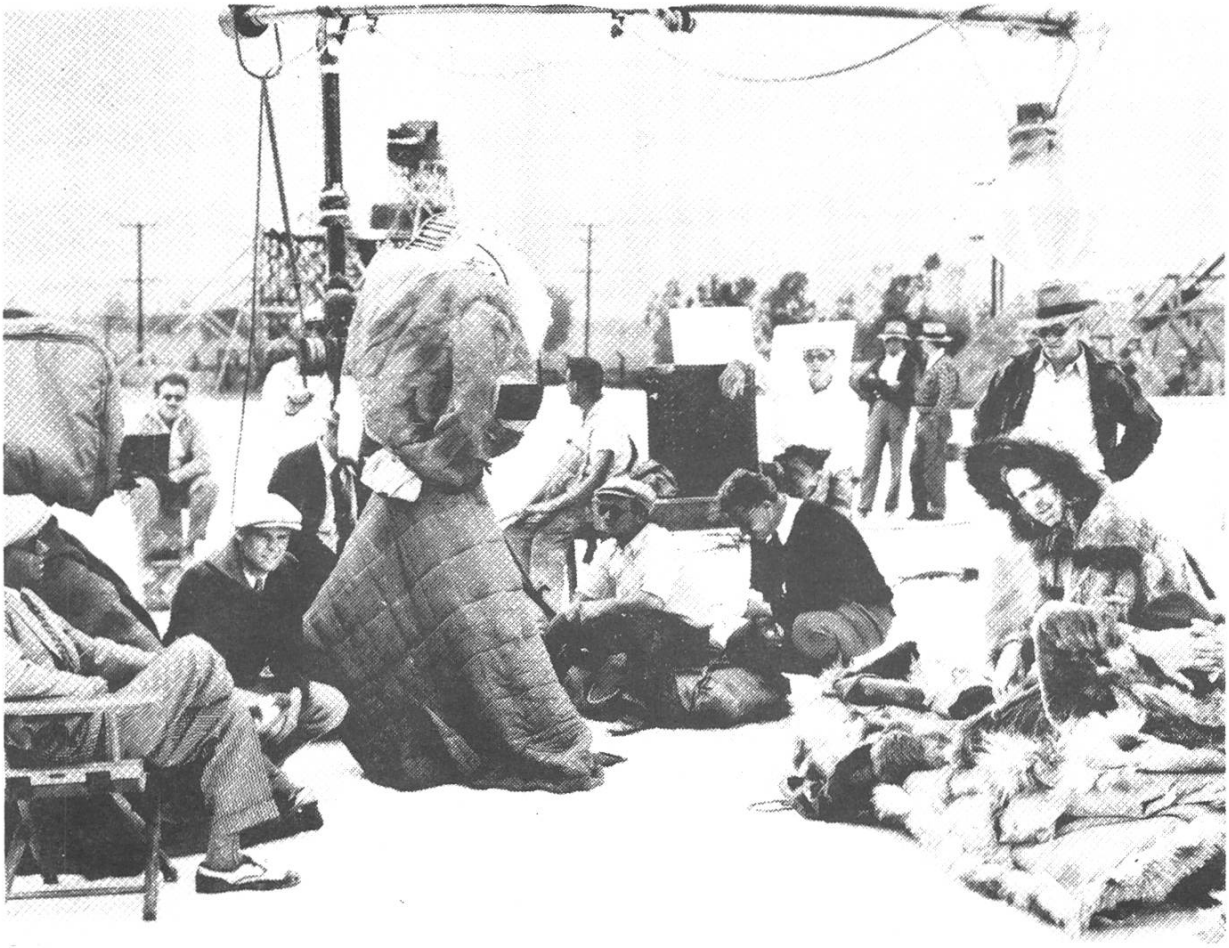
dann muss noch das Studio gemietet werden. Wenn man ganz routiniert arbeitet, wie so Wenzel-Lüdecke, die in Deutschland Nach-Synchronisationen von Ami-Filmen machen und das in vier Tagen hinknallen - natürlich, man hört das dann auch -, dann mögen sich die Kosten ja noch im Rahmen halten; wenn man das aber in der eigenen Sprache machen und sorgfälltig arbeiten will (und dann erst noch schweizerisch, wo's nie so schnell geht), dann muss man eben damit rechnen, dass es auch im Studio noch drei, vier Wochen dauern wird - Beispiel: DAS GEFRORENE HERZ (Filmbulletin No.112/S.8ff), da wurde, ich weiss nicht genau wieviele Wochen, aber ich glaube es waren sechs oder sieben, nachsynchronisiert - und das kostest natürlich ebenfalls sein Geld, weil niemand gratis kommt, auch die billigsten Bergbauern nicht.
Wenn man also von einer Situation ausgeht, wo man's sowohl direkt am Drehplatz wie auch im Studio machen kann, wenn keine bestimmten Gründe das Eine oder Andere bedingen, dann wehr ich mich gegen die Behauptung, das der Direktton teurer werde.
BEAT: Es gibt ja auch ein qualitatives Moment und dieses lässt mich eindeutig für Direktton entscheiden, denn alle die Feinheiten, die beim Direktton hörbar sind, die fallen im Studio-Ton weg. Theoretisch kann man zwar jedes Geräusch nach-machen, aber man kann ja nur die Geräusche herstellen lassen, die man im Kopf hat, die einem einfallen und alle andern die da hinzukommen und die man erst hört, wenn man darauf achtet, obwohl sie doch wesentlich sind für die Atmosphäre, die bleiben weg und so kommt es dann zu einem klinischen Ton. Der kann natürlich eingesetzt werden, wenn man in einem Film genau das ausdrücken will. In einem solchen Fall, aber nur in einem solchen, bin ich für den nachsynchronisierten Ton. Sonst ist das Natürliche für mich eigentlich der Direktton.
Es gibt allerdings viele Probleme, die noch lange nicht optimal gelöst sind. Beispielsweise Stadtaufnahmen, wo man die Dialoge nicht mehr richtig versteht, oder wo alles so an der Grenze liegt und der "Geräusch-Salat" so gross wird, dass die einzelnen Geräusche keine Funktion mehr haben und nur noch im "Gesamtgeräusch" untergehen, weil halt in der Stadt einfach soviele Nebengeräusche im Hintergrund sind, die stören.
Da müsste eben noch mehr Geld und Technik eingesetzt werden können - damit man das besser machen kann. Genau das passsiert jetzt ja auch in Hollywood, wo ja immer mehr Direktton gemacht wird, allerdings mit so grossem Aufwand, dass es bald wieder auf's selbe wie beim Synchronton herausläuft - da wird auch wieder jedes Geräusch seperat auf eine Spur aufgezeichnet, die im Endeffekt dann wieder gemischt werden können, wie wenn's im Studio aufgezeichnet worden wäre.
FLORIAN: Langsam haben wir, wie ich finde, den Punkt erreicht, wo man also Synchron-Aufnahmen direkt bei den Dreharbeiten machen kann, die den Studio-Aufnahmen technisch überhaupt nicht unterlegen, die ihnen gleichwertig sind und alle Vorteile der Direktton-Ambiance mit sich bringen. Nichtsdestoweniger bin ich immer noch am Erproben, am perfektionieren von Aufnahmetechniken, und die Dinge die ich machen kann, werden bestimmt von Jahr zu Jahr besser, das bewegt sich noch - dies übrigens aufgrund der ursprünglichen Erkenntnis: aha, da ist ein Problem; dann sucht man Lösungsmöglichkeiten, versucht es mit diesen Mikrofonen, arbeitet mal einen Film lang mit ihnen, stellt fest, was

für Nachteile das hatte, versucht es mal anders, und so weiter und so fort und jedesmal wird das Resultat etwas besser.
In der Tendenz bin ich eher gegen die Nach-Synchronisation, aber nicht prinzipiell eigentlich. Auch die Nach-Synchronisation ist ein System, das nur funktioniert, wenn man eine Industrie hat - auch mit den entsprechenden, sozusagen industriell ausgebildeten Schauspielern. Die Schauspieler hier aber sind in der gleichen Lage, wie alle die in der Schweiz Filme machen, sie sind eigentlich Halb-Amateure auf dem Gebiet.
FREDI: Ich glaube schon, dass das auch ein Stilmittel ist und ich habe in GRAUZONE, wo ich ja diese Authentizität anstrebte, Synchron-Ton gemacht, hatte aber bei der Schlussmischung oft zehn, zwölf Bänder gleichzeitig - der Hund, der im richtigen Moment bellt, die Nachbarn, die durch die Wand hindurch hörbar sind: das ist künstlich hergestellt, das kommt beinahe einer Postsynchronisation gleich.
Ich kann mir aber durchaus vorstellen, einen Film zu machen, wo ich alles nachsynchronisiere, weil man dann einfach viel kreativer und verrückter mit dem Ton umgehen kann - dass Leute die zwanzig Meter voneinander entfernt sind miteinander Lispeln, dass man Distanzen akustisch überwinden kann, dass man in einer Masse von Leuten einen Einzelnen hörbar machen kann. Ich erinnere mich an eine Szene in einem Hitchcockfilm, ein riesen Platz mit hunderten von Leuten und man hört Schritte von einer einzigen Person aus dem Gesamtgeräuschpegel heraus, und plötzlich sieht man ihn in dieser Menschenmenge, nur weil seine Schritte synchron sind mit dem was man hört; würde der Ton weggeblendet, würde man gar nicht auf diesen Menschen achten. Das ist eine unbewusste Reaktion, plötzlich kommt er in Kameranähe und man erschrickt über sich selber, darüber dass man den schon lange in der Masse gesehen hat, ohne zu wissen warum. Hitchcock ist einer, der ganz genial auch mit dem Mittel des Synchron-Tones arbeitete.
In amerikanischen Filmen wird oft ganz selektiv, etwa wenn einer die Treppe raufgeht, jeder zweite, dritte Schritt hörbar gemachet, manchmal ganz hintergründig: so kann man wirklich musikalisch orchestrieren. Das hab ich in GRAUZONE auch gemacht, viele Töne wurden durch andere ersetzt, oder der Orginal-Ton wurde sozusagen weggemischt, um andere Geräusche in den Vordergrund zu bringen - etwa die Hufe des Ross', das man viel nähr hört. Was ich dagegen lächerlich finde ist, wenn man im Studio nachsynchronisiert und dabei nichts anderes versucht, als eine Art Direkt-Ton nachzuimmitieren. Das ist dann eine verfehlte Angelegenheit. Auch der Hyperrealismus, dass man mit Mittel aus der Trickkiste jeden Schritt und jedes Türschletzen synchronisiert, weil man dann jedes Geräuschchen stilisieren kann.
FLORIAN: Man sollte vielleicht aber doch mal in grösserem Stil zu Felde ziehen gegen die ewigen Vergleiche mit Hitchcock - also nichts für ungut. Ich bin ein grosser Verehrer von Hitchcock, aber man ist als Filmemacher hier in der Schweiz in einer absolut absurden Situation, wenn man mit Hitchcock vergleicht oder verglichen wird, weil Hitchcock eine Reihe von Eigenschaften hatte - die nicht unbedingt verdient waren, die ihn aber einfach ausgemacht haben -, die total andere Voraussetzungen ergeben als bei uns. Das fängt damit an, dass Hitchcock noch zu Zeiten des Stummfilms zu arbeiten begann, diese ganze Tradition aufgesogen und eine unheimlich lange Entwick-

lung mit vollzogen hat. Als er seine grossen Filme drehte, PSYCHO und so, wo man von dieser Kontrolle spricht, da hatte er bereits vierzig Filme auf seinem Buckel. Und nicht nur das: gleichzeitig stand ihm das ganze Hollywood-Instrumentarium zur Verfügung, mit den entsprechenden Einrichtungen und Techniken und Leuten die das nicht nur zu bedienen wissen, sondern auch noch Ideen dazu haben. Er wusste also: das ist zu machen, das funktioniert, totale Kontrolle - Hitchcock hatte diese Kontrolle aber nicht nur im Kopf, er hatte sie wirklich. Wir hier haben diese Kontrolle nie wirklich, für uns ist es Wahnsinn soetwas zu planen.
Wir sind Kleinhandwerker und Hollywood ist eine Grossindustrie, das ist ein wesentlicher Unterschied.
FREDI: Ja Kleinhandwerker. Dazu muss man sagen, auch die Themen sind Kleinhandwerker-Themen, kleine Filme - im Geld und Geist Sinn.
Ich kann das Wort Schweizerfilm nicht mehr hören. Es gibt einfach Filme, und die werden mit Filmen, die in Frankreich, Italien, England, Amerika oder irgendwo entstehen, gemessen. Wir müssten eigentlich etwas von der Käse-, Uhren- und Maschinenindustrie lernen. Die lebt auch nicht von unserem Markt, sondern vom Export - man kauft den besten Emmentaler bekanntlich irgendwo im Ausland. Einfach so als Denkrichtung. Eine konsequente Folge davon wäre, dass wenn man in der Schweiz Spielfilme fürs Kino macht, machen will, nicht an die SIEBEN Kinos - mit denen kann man in der deutschen Schweiz rechnen, in sieben Städten und ein paar Landkinos, wo der Film zwei bis drei Tage läuft - und ans Heimpublikum denken darf. Mich persönlich interessiert das eigentlich nicht mehr, weil das Publikum, das ich in den sieben Städten allenfalls erreiche, ohnehin nocheinmal höchstens ein siebzigstel der Bewohner ausmacht. Also ist es zum vornherein ein reines Subventionskino - mir stinkt das irgendwie, dieses Bergbauerndasein.
FLORIAN: Es ist auch noch zu bedenken, dass in der Schweiz eigentlich alle vom Dokumentarfilm herkommen - und besser sind im "return" als im "sevice". Man kann recht gut reagieren auf etwas, das sich ereignet aber weniger gut selbst ein Ereignis provozieren: damit mag das auch noch sehr stark zusammenhängen.
FREDI: Ueberhaupt ein generelles Problem im deutschschweizer Film, ich rede nur von dem, weil ich den kenne, ist, dass beim Umsteigen vom Dokumentar- zum Spielfilm ein allgemeiner Rückfall ins Mittelalter-des-Schweizer-Films stattgefunden hat. Auch in eine solche Authentizitätsgläubigkeit! Wenn ein Filmer nach einem Fictionfilm sagt, jeder Satz, der in diesem Film vorkommt, ist aktenkundig belegt - also mich interessiert das gar nicht, das ist irgendwie ein falscher Anspruch. Entweder macht man Fictionfilme, erfindet Dinge und macht wirklich Fiction, auch auf der künstlerischen Ebene - auch den Ton erfinden, den Leuten mit diesem Gesicht eine andere Stimme geben, frei umgehen mit dem Ton, ihn orchestrieren und erfinden. Aber da kommt oft eine Angst vor der eigenen Kreativität und Fantasie, man stützt sich dann ab, wie beim Dokumentarfilm auf die Realität, oder auf die Wirklichkeit und befasst sich mit den Schauspielern, der Geschichte, der Cadrage des Bildes und begnügt sich damit, dass das Bild einen Ton hat, der zufällig aufgenommen wurde.
Im kreativen Sinn find ich das bedauerlich - wie muss ich das sagen:

mir scheint das der Dokumentarfilm nicht zuletzt auch durch die beschränkten Mittel, beflügelt auch durch diese "nach 68er Zeit" und eine allgemeine Marschrichtung, ein Niveau erreicht hat, auch in einem kreativen Sinn, gestalterisch, das mit dem grossen Umsteigen vom Dokumentar zum Spielfilm, das in den letzten fünf Jahren stattgefunden hat, zurück ging. Bei jedem einzelnen muss ich eigentlich feststellen, dass niveaumässig zum ersten Spielfilm ein Abstieg stattgefunden hat, oder ein Rückfall sagen wir mal, in die abgesicherten bekannten Erzählformen und Normen, wie man eben Filme macht. Es besteht eine Angst vor Schauspielern oder davor wie man eine Geschichte erzählt - und damit kommt man zurück auf die alte Gramatik. Die Befreiung von diesen Zwägen, die man erreicht hat beim Dokumentarfilm, weil der weniger an eine klassische Dramaturgie gebunden ist, hat einen sehr bedauernswerten Rückschlag erlitten.
WALTeR: Würdest du da die GRAUZONE einbeziehen?
FREDI: Nein, unbescheidenerweise würde ich da die GRAUZONE ausklammern.
Vieleicht auch ein paar andere noch, aber es ist - wie soll ich da jetzt sagen? Also, ich verstehe diese Entwicklung, aber irgendwo bedauere ich sie auch, weil es der Wiederanschluss ans Mittelalter ist, die Erzählformen der Filme inklusive der Schauspieler sind wieder die selben wie in den 50er und 60er Jahren, bevor wir anfingen andere Filme zu machen und dagegen, diesen Wiederanschluss an den traditionellen alten Schweizerfilm herzustellen, wehre ich mich, das interessiert mich eigentlich nicht.

WALTeR: Bei SCHILTEN gibt es diesen Titel, den ich soweit ich mich erinnere, zum ersten Mal in einem Nachspann gesehen habe, "Tonbearbeitung Florian Eidenbenz"- bezieht sich das auch darauf, dass ihr noch was spezielles gemacht habt?
BEAT: Ja, das war also meine Idee, aber das war keine Höflichkeit von mir, sondern das hat eben effektiv stattgefunden und es findet ja nicht bei allen Filmen statt.
Dank der Tatsache, dass wir schon bei den Vorbereitungen sehr klar über den Ton nachgedacht haben, konnte wir ihn gleich am Drehort aufnehmen. Natürlich nicht während dem Drehen, aber wenn sie mal gerade nichts mit den Aufnahmen zu tun hatten, sind die beiden Tönler weggegangen und haben das aufgenommen. Es war aber auch so, dass sie mit der Zeit wussten, diese und jene Töne fehlen uns noch, worauf sie etwa nachts um zwölf noch auf den Friedhof gingen um zu hacken und diese Geräusche aufzunehmen. Es sind so sehr viele Töne zusätzlich aufgenommen worden, aber am Drehort. Wenn wir wussten, dass ein Bild ohnehin unter den Ton von etwas anderem kommt, oder wenn wir wussten, dass wir einen off-Ton machen würden, dann haben wir natürlich immer ohne Ton gearbeitet. Damit viel ja dann auch weg, dass wir etwa auf Flugzeuge Rücksicht nehmen mussten. Nicht aus Bequemlichkeit, sondern aus Zeitgründen und wegen der Kosten, haben wir das in jedem möglichen Fall gemacht - und die Tonleute konnten so auch ihrer andern Arbeit nachgehen.
WALTeR: Der Ton in Deinem Film trägt ja auch ganz entscheidend dazu bei, dass man den Film nicht als Geschichte, die erzählt wird aufnimmt, sondern - von mir aus - als Zustandsbeschreibung versteht.
BEAT: Eben, man müsste das mal untersuchen. Also ich hab den Film ja,



Dreharbeiten in Hollywood:
DIRIGIBLE F.Capra, 1931 / UNDER TWO FLAGS, 1936

Nach-Synchronisation von Filmmusik im Tonstudio um 1935

Synchronaufnahmen (Sound-Stage) zu BROADWAY MELODY, 1929

vor allem was den Ton betrifft, weitgehend gefühlsmässig gestaltet. Man weisss was man ausdrücken will, man sitzt am Schneidetisch und hört sich den Ton an und entscheidet, so muss es sein. Man überlegt und untersucht nachher gar nicht mehr intellektuell, was da passiert. Was mir aber einfacch auffällt und was ich phantastisch finde ist, dass sich die Schnitte durch dieses Hinüberziehen des Tones in ein anderes Bild sich völlig verändern. Wenn das mal nicht gemacht wird, hat der Schnitt eine völlig andere Wirkung, als wenn man das macht. Es ist ganz klar, dass das Atmosphäreische des Films dadurch natürlich wesentlich erst entsteht, wobei es selbstverständlich auch wesentlich ist, dass es keine Geschichte mehr ist, sondern eine Einheit wird, eine Situation schildert.
Etwas anderes, was diese Tonarbeit bringt dürfte sein, dass der Film weniger langweilig wirkt, als dass er das sonst tun könnte. Wenn eine Szene, in Bild und Ton gleichzeitig zu Ende wäre, dann wüsste man: jetzt beginnt was neues. Das ist, wie wenn beim Zuschauer was zusammenbricht, dasss sich gefühlsmässig erst wieder aufbauen muss - durch dieses Durchziehen des Tones aber wird eine Spannung erzeugt, die ständig vorhanden ist, sich vielleicht sogar von Einstellung zu Einstellung noch steigert, ohne dass eine dramaturgische Steigerung stattfindet. Ich glaube eben, dass wenn man das genauer untersuchen würde, sich herausstellete, dass der Ton dazu schon sehr viel beiträgt - oder sogar diesen Effekt bewirkt.
Das Prinzip ist schon, dass die Töne entweder hineingezogen oder durchgezogen werden, also das Bild und Ton nicht immer die selbe Ebene repräsentieren, weil der Ton ja effektiv eine eigenständige Ebene ist. Und ich glaube schon, dass das bei SCHILTEN sehr wichtig ist und das auch eindeutig durchkommt. Das macht im Endeffekt auch etwas auf die ganze Gestaltung des Films aus.
WALTeR: Ein Beispiel bei dem der Ton durchgezogen wird, ist die Stelle, wo das Kind ein Gedicht vorträgt. Dazu montiert sind da Bilder von Wiederkehr, der im Friedhof draussen ein Grab aushebt und zwar in der einen Einstellung in einer Frühlingslandschaft, in einer andern aber im Schnee.
BEAT: Damit wird theoretisch ein Jahr angezeigt. Er schaufelt im Winter, im Frühling, im Sommer und wieder im Winter - und dann geht's zurück ins Harmoniumspiel und durchgezogen ist auch die Musik des Harmoniumspiels, so dass damit eigentlich ausgedrückt ist, dass der Lehrer, Schiltknecht, immer am Harmonium sitzt, während der ganzen Zeit, in der auf dem Friedhof geschaufelt wird.
Also das geht schon durch den ganzen Film hindurch, dass in jeder Einstellung auch etwas mit dem Ton gestaltet wurde - vielfach natürlich dasselbe, etwa das Hineinziehen in die neue Einstellung, was aber ganz unterschiedliche Bedeutung annimmt. Wir haben uns jedes Mal wieder überlegt, was das bringt, wenn der Ton soweit durchgezogen wird. Am extremsten ist es vielleicht da, wo der Lehrer am Fenster steht, die er mit den Schülern bemalt, und vom Friedhof spricht, wobei dann der Pöstler kommt und sagt, dass er einmal mehr keine Post zu überbringen hat. Der Lehrer spricht dann zum Pöstler und zieht den Vergleich, dass er als Lehrer dasselbe tue wie der Pöstler, dass er mit seinem Erscheinen zwar etwas verspreche, das er dann doch nicht halte, weil er ja keine Post bringe. Und dieser lange Monolog wird hinübergezogen in die Turnhalle, wo er isst und von seiner

Haushälterin, der Schüpfer bedient wird. Da hört man ihn reden während er zur Kamera sieht, dann bewegt er seine Lippen und spricht genau da weiter, wo er im off geendet hat. Der Ton wird durchgezogen während im Bild die Zeit und die Entwicklung bereits weiter ging.
Das Ticken dieser Uhr ist eines der Geräusche, das wir für sehr wichtig hielten. Es ist das Geräusch welches den Lehrer vielleicht schlussendlich sogar aus dem Haus treibt. Das kommt also stärker oder weniger laut immer vor, wenn er im Schulhaus drin ist - wobei es kontinuierlich an Lautstärke zunimmt. Der Zuschauer wird das kaum bewusst wahrnehmen, aber wir haben das also konsequent und ganz bewusst gemacht mit diesem Geräusch, das schliesslich sogar von der Musik - beim "Höhepunkt" wo der Lehrer Schildknecht seine Lieblingsschülerin Adelheid auf dem Estrich sieht, was ja einer Wahnvorstellung schon sehr nahe kommt oder gar eine solche ist - im selben Takt übernommen wird. Das sind allerdings Dinge - und das ist beim Ton ja immer der Fall-, die nicht vordergründig sind und wirken sollen. Der Ton soll ja langsam ein Gefühl erzeugen und entstehen lassen. Der Zuschauer soll das nicht bewusst wahrnehmen, es soll ihn aber im gleichen Masse wie den Schauspieler immer stärker stören.
FLORIAN: Das ist sicher ein Prinzip, das man in der GRAUZONE zwar nicht mehr spürt aber eigentlich auch vorhanden ist, nämlich dass man mit einem Minimum von Elementen durchzukommen versucht. Also, dass man so quasi sagt, ich komm jetzt in diese Schule filmen, was gibt's da für Gräusche, ich mach mit diesen Geräuschen einen ganzen Film. In der GRAUZONE lässt sich das nicht mehr so darstellen, weil einfach der ganze Salat schon da ist, von Anfang an, das Instrumentarium war schon sehr reich, aber wir haben eigentlich immer, wenn es darauf an kam stilistisch präzise zu arbeiten, auf ganz einfache Grundelemente zurückgezogen.
Jetzt bei SCHILTEN hatte ich ein viel detaschierteres Verhältnis. Das war für mich ein Bilderbogen eines Gemütszustandes, der mir zwar bekannt ist, den ich aber nicht besonders schätze - der auch nicht mein eigener ist und auch nicht meinem Temprament entspricht.
Ich hab mir den geschnittenen Film angesehen und dann eine Liste erstellt um das zu sortieren. Ich habe unheimlich lange sortiert und Beat hat immer gegrinst. Ich machte Listen über die verschiedenen Realitätsebenen - also Ebene a, b, c, zu a gehören folgende Szenen usw. - weil ich den Eindruck hatte, dass dies im Bild nicht genügend unterschieden ist und versuchen wollte, dies mit dem Ton zu unterstützen. Also dass vom Ton her jede Realitätsebene ihre eigene Behandlung erfährt, dass da also ein ganz knallharte Unterteilung stattfindet. Ich hab das auch mehr gemacht, weil ich einen Durcheinander hatte beim Betrachten des Films, ich wusste nie wo ich stecke. Ich hab das auch nicht zum vornherein gewusst, hab das beim Drehen auch noch nicht gesehen aber beim sehen des Rohschnittes dachte ich mir, das muss doch eine Ordnung hergestellt werden. Ich bin sonst an sich nicht so ein wahnsinniger Sortierer, aber da wurde es also ziemlich penetrant.
WALTeR: Und dieses Hereinziehen eines bestimmten Geräusches in ein anderes Bild und das Durchziehen bestimmter Geräusche: hat das etwas mit diesem sortieren zu tun?
FLORIAN: Ja, das ist dann eine Folge davon. Ich weiss heute noch nicht, wie weit das auch von Beat so geplant war, oder ob er einfach

den Ball den ich in die Luft geworfen habe aufgefangen hat, jedenfalls haben wir uns eigentlich problemlos geeinigt.
Nicht, das hat dann - nun, ich weiss nicht, wie geläufig der Film ist, aber da geht der Lehrer Schiltknecht doch auf Schloss Truns, da gibt's diese Schlittenfahrt mit den Kindern, die ganz real ist und dann geht es so den Hügel hinauf zum Schloss und befindet sich dann plötzlich in einem alten Schlossgemäuer und in diesem Schlossgemäuer finden ja nur Geräusche statt, die er bereits kennt: es gibt das Tippen der Schreibmaschine, das Ticken der Uhr, als er zu Türe will hört er plötzlich das Geräusch des Hausmeisters, der in Schiltwald immer die Uhr aufzieht und dann hat er so quasi zur Besigelung seiner Niederlage in dieser Situation brüllen die Kinder noch den Vers "die PTT, das PTT, der PTT" und damit wacht er entsetzt auf aus diesem Traum - das ist eine direkte Folge vom Anlegen dieser Listen: wir haben einfach gesagt, die Szenen, die wirklich ganz klar Traum, irreal sind, die werden - beim Bildmaterial nicht, sonst hat man keine Möglichkeiten mehr - aber vom Ton her mit existierenden Elementen unterlegt, die, wenn du soll wilst, nach rein emotionalen Kriterien ausgesucht werden.
Es sind alles Autoritätserlebnise auf eine Art, die sich in dieser Szene im Ton ereigenen, beispielsweise gemahnt die Schreibmaschine an den vorgesetzten Schulrat, das Aufziehen der Uhr an seinen Vorgänger den er nie ereichen wird und Kinder, die einen Mechanismus durchexerzieren, der schon seit Generationen existiert, an eine Tradition, gegen die Schiltknecht nicht ankommt, sie kommen eigentlich alle aus dem selben Bereich, haben aber überhaupt nichts mit der realen Szene zu tun. Es gibt andere Szenen, wo der Lehrer in einer Wahnwelt lebt, wo er nicht weiss, der Zuschauer nicht weiss - eigentlich die Szene weiss es selbst nichtmal -, ob das wirklich ist oder nicht. Diese Zwischenregion illustriert sich vielleicht mit der Szene, wo die Blasmusik spielt, also wo er im Keller unten ist und sein kaltwasser Bad nimmt, fängt die Blasmusik an zu spielen, er rennt die Treppe hinauf in die Turnhalle, wo sie proben und während man noch sieht, wie sie spielen, zieht die Musik (auf der Tonpiste) weg. Das ist nun etwas, dass ich mich selber nie zu machen getraut hätte - das also ist von Beat. Ich hab dann gelegentlich Hemmungen, aber er hat also kalt gefunden, wir ziehen diese Musik völlig weg, obwohl man sie synchron spielen sieht - Beat hat einfach gefungden: jetzt sind wir schon soweit gegangen jetzt machen wir auch das noch. Es geht dann in die Waldszene über, das ist pseudo Liebesszene mit der Schülerin, und das reflektiert dann wahnsinnig auf die Befindlichkeit, die man dann hat in diesem Moment. Dieses reale Erlebnis gilt dann irgendwie einfach nicht, man weiss dadurch dass die Musik weggezogen wird nicht ob sie spielen oder nicht, was eigentlich los ist und genau das ist eben sehr illustrativ für Schildknechts Gemütszustand.
WALTeR: Mir ist aufgefallen, dass in der Einstellung, wo der Lehrer Schildknecht auf seinem Weg nach Schloss Truns durch den Schnee trampt, seine Schuhe laut knischen, obwohl er bereits so weit entfernt ist, dass dies eigentlich gar nicht mehr zu hören sein kann.
FLORIAN: Ja das ist Absicht, das ist gewissermassen das Abheben ins Irreale.
Das war übrigens wahnsinnig mühsam aufzunehmen (siehe Bild von den

Aufnahmen Seite 37). Wir hatten diese Schritte natürlich aufgenommen, aber es ist ganz selbstverständlich, dass bei diesen Distanzen im Schnee, auch wenn es sehr ruhig ist, nach 10, 15 Metern von seinen Schritten nichts mehr hört. Wir haben uns überlegt, soll man was machen und haben plötzlich gemerkt, dass das an sich eine geniale Einleitung wäre in diese absurden Töne, wenn man quasi in seinen Kopf eindringt - wir stehen jetz da, aber die Geräusche sind so, wie du deine eigenen Schritte hörst. Und beim Eintreten ins Schloss, wird das noch einen Schritt weitergeführt, man geht in sein aufstossendes Innenleben rein, das die ständigen play-backs aus andern Szenen gibt.

WALTeR: Die Musik ist ja auch Ton. Vielleicht können wir uns noch etwas über Filmmusik unterhalten. Welches Verhältnis hat man als Ton-Mann zur Filmmusik?
FLORIAN: Nun, das sind natürlich immer die, die einem die schönsten Geräusche versauen.
Für mich persönlich ist Filmmusik schon ein ganz essentielles Moment beim Filmmachen. Wenn man beginnt, die Töne alle zusammenzukochen, dann ist man in einer ähnlichen Lage, wie jeder, der eine Collage gestaltet. Man hat eigentlich um so mehr Freiheit, je weniger Sinn die einzelnen Teilchen bereits tragen. Du kannst schauen wo du willst - Schwitters Collagen. Und genau das ist vielleicht auch das Problem beim einsetzen der Musik. Gegenüber dem Komponisten ist es eine Gemeinheit, aber es ist von ihm zu verlangen, schreib sinnleere Musik, wir möchten einfach ein musikalisches Aufatmen, vier Geigen, zwei Klarinetten, ein Brummelbass. Sowas kann man am besten brauchen. Dadurch, dass man etwas musikalisches wählt, macht man bereits eine Aussage. Bestimmte Akkordübergänge haben bereits einen emotionalen Gehalt, da braucht man gar keine Soli mehr, gar keine weitere Gestaltung. Das Fundament von ganz einfachen musikalischen Ausdrücken reicht völlig aus, um im gesamten Netzwerk dieser Toncollage die Funktion auszuüben, die sie überhaupt haben können. Was mehr ist drückt bereits.
WALTeR: Hättest du denn demnach gern die totale Kontrole über die Tonspur? Oder würdest du das wenigsten sehr schätzen?
FLORIAN: Nein, also ich bin einfach nicht sehr musikalisch und deshalb sehr froh, wenn da noch ein Fachmann da ist, mit dem man in einen Dialog treten kann. Es hat zwar Auseinandersetzungen gegeben mit Cornelius Wernle (Komponist für SCHILTEN).
WALTeR: Aber du möchtest in diesen Dialog mit dem Komponisten einbezogen sein?
FLORIAN: Genau, den möcht ich zusammen mit allen Auseinandersetzungen nicht missen und ich will durchaus einbezogen sein - das ist nicht dasselbe wie komponieren.
WALTeR: Du willst das also nicht allein dem Filmgestalter überlassen?
FLORIAN: Ich finde, bei den meisten Filmemachern entwickelt sich überhaupt langsam die Einsicht, dass sie die Filme nicht alleine machen - genausowenig wie sie sie alleine zahlen. Sie kriegen das Geld und sie arbeiten mit andern Leuten zusammen. Es gibt natürlich auch Leute, die einfach so tun, wie wenn sie das Geld selber geschaffen hätten, wie wenn sie die Ideen alle selber hätten und wie wenn sie alles selber machen würden.
Es ist eine Gruppenarbeit!

Tonoperateur Florian Eidenbenz

DER MENSCH HÖRT, WAS ER HÖREN WILL
DAS MIKROFON HÖRT ALLES

WALTeR: Was ist eigentlich die genaue Bezeichnung für deine Arbeit, deinen Beruf? Tonmeister?
FLORIAN: Ja also das weiss man nicht so genau.
Tonmeister ist neuerdings sehr genau definiert, weil man sich seit einiger Zeit in Deutschland und jetzt auch in England in Tonmeister-Kursen einen Titel erwerben kann, der die Befähigung Studiomusik-Aufnahmen zu machen bescheinigt. Traditionsgemäss wird der Titel allerdings auch für Filmton-Leute verwendet, aber ich finde die Bezeichnung nicht ganz richtig, weil wir eine ganz andere Arbeit machen.
Die englische Bezeichnung ist sound-recordist, sound-operator - und ich würde mich offiziell Ton-Ingenieur oder Ton-Operateur nennen.
WALTeR: Wie würdest du deine Aufgabe beim Film ganz allgemein umschreiben?
FLORIAN: Die normale Aufgabe ist sicher, dass man die Ton-Aufnahmen bei den Dreharbeiten macht. Sehr kurz bevor diese anfangen, beginnt meine eigentliche Arbeit: Sie besteht zunächst darin, den Drehplatz - mit seinen akustisch meist eher negativen Aspekten - zu erkunden. Dann sollte man auch so ungefähr die Idee und die Intentionen des Filmes kennen - eben nicht nur in der Handlung, sondern auch wie es gestaltet sein soll. Während der Dreharbeiten versucht man einfach, optimale Aufnahmequalität zu erreichen, weil es ganz wenige gibt, die sagen: ich will einen schlechten, ungenau definierenden Ton - eigentlich will jeder das Gegenteil: einen ganz präzisen sehr genau definierenden Ton. Das ist eine sehr technische Arbeit und es gibt wenig Variationen.
Für mich persönlich war das allerdings nie das Haupt-Gebiet. Ich bin nicht vom Ton her zum Film gestossen, sondern ich habe mich beim Film langsam auf den Ton spezialisiert.

Ton das Entwicklungsgebiet

Ich war in England an einer Filmschule und habe da einfach gemerkt, dass der Ton das Entwicklungsgebiet ist. Ich bin in diese Kurse rein gestolpert und habe bemerkt, dass die Lehrer, die Ton unterrichteten, sich eigentlich nur so zufällig, in einer gelegentlichen Dreingabe, auch noch zur Aesthetik des Tones und zu andern weiterreichenden Fragen äusserten, als den rein technischen wie: wieviel Dezibel kann man da drauf geben, was ist Verzerrung, oder wie löst man - was ohnehin immer das Hauptgesprächsthema unter 'Tönlern' ist - praktisch das und das Problem. Die effektiven Gründe aber, warum man an einer bestimmten Stelle diese Technik einsetzt und nicht jene, diese Qualität anstrebt und nicht eine andere - solche Fragen wurden sogut wie nie berührt. Aber genau das fand ich unheimlich interessant - wobei mir das zu Beginn gar nicht so richtig bewusst war, bis ich bei den Filmen, die ich in der Schule so gemacht habe, dann einfach merkte, dass ich über nichts anderes experimentiere, als über die Spannung zwischen Bild und Ton. Das hat mich eben am stärksten interessiert - und das ist eigentlich auch heute noch die Faszination.

Von daher also sehe ich die Definition meiner Arbeit natürlich sehr weitgespannt. Sicher die Aufnahmen machen, aber genau so sicher - was ich eben nicht bei jedem Film tun kann - beim Ton-Schnitt mindestens dabeizusein und bei der Mischung ebenfalls. Das heisst, ich versuche generell zu sehen, was läuft - ich betrachte mich eigentlich als verantwortlich für den Ton. Das reicht - zu einem gewissen Grad wenigstens - bis in die Anteilnahme an der Konzeption des Films hinein.

Das merkt man vielleicht gerade bei der GRAUZONE sehr stark, dass da die Faszination von Fredi auf diesem Sektor mit der von mir ziemlich hart zusammengeprallt ist, also dass wir beide da ziemlich 'angefressen' sind und deshalb einfach einmal streckenweise ausprobiert haben, was überhaupt möglich ist im Bereich Ton.

WALTeR:Und an dieser Filmschule hast du einen Lehrgang als Regisseur gemacht? Oder als was?

FLORIAN:Das ist gar nicht so definiert - einen Lehrgang als Filmwilliger. Die haben keine direkt professionellen Kurse, wo du mit einem Zertifikat "Kameramann" oder "Regisseur" rauskommst. Man rauft sich einfach zusammen, macht Filme und am Schluss einen Abschlussfilm. Das ist eigentlich ähnlich wie bei den meisten Filmschulen, glaube ich.

WALTeR: Wo hast du dir demnach die Kenntnisse als Ton-Spezialist angeeignet?

FLORIAN: Nun zum Teil bei nicht funktionierenden Tonbandgeräten - da du dein nicht funktionierendes schon dabei hast! - das ist eigentlich immer der Ansatz zu Kenntnis, wenn man zu verstehen versucht, weshalb etwas nicht funktioniert.

WALTeR: Im wesentlichen also Autodidakt?

FLORIAN: Jaja - Fussgänger, aber Autodidakt.

Als die Filmschule zu Ende war, hab ich, so als sanfte Starthilfe während etwa eines Jahres, als Assistent in der Tonabteilung dieser Schule, der "London Film School", gearbeitet. Und dabei hab ich eigentlich, was den Ton anbelangt, am meisten gelernt, jedenfalls

Dreharbeiten zu SCHILTEN: "Schritte im Schnee hörbar machen"

Dreharbeiten zu GRAUZONE:

Kamera und Mikrofon in Bewegung

mehr, als während der Schulzeit. Ich hab da direkt mit dem Chef der Abteilung zusammengearbeitet. Das war so ein alter Knotterer, der schon zu Zeiten der Schellackplatte angefangen hat und deshalb eine wandelnde Ton-Geschichte war. Das war noch sehr interessant, was der in dieser Hinsicht zu bieten hatte; ich hab da auch gelernt, was man 1920 bei bestimmten Problemen gemacht hat - und die Probleme sind ja immer noch dieselben, wir haben einfach bessere Geräte. Dann waren da anderseits die technischen Probleme, mit denen ich mich auseinanderzusetzen hatte, die mich in die Technik einführten. Heute mach ich sehr viel Elektronik auch selber, weil ich über's Reparieren von Geräten langsam auch gelernt habe, wie man eigene herstellt.
Die einzigen Dinge die etwas von Interesse waren, die ich in England gemacht habe - ich bin eigentlich gar nie richtig zum Starten gekommen -, habe ich beim BFI-Production-Board (British Film Institute) gemacht, das heisst im Rahmen der englischen Filmförderung, die etwas anders funktioniert als bei uns: da gibt's eben dieses zentrale Produktionsbüro und der Regisseur wird angestellt und darf seinen Film mit einer Equipe machen; ich fand diese Organisationsform noch ganz gut. Und da also hab ich 1972/73 an verschiedenen Filmen mitgearbeitet. Etwa an einem Film von Brownlow der damals COMRADE JACOB geheissen hat. Brownlow ist eigentlich Cutter, er hat aber auch die Filmgeschichte "The Parade's Gone By ..." geschrieben: das Spitzenwerk über den Stummfilm - und einige Filme gemacht. COMRADE JACOB war ein Film über eine Kommunenrevolte im 15. Jahrhundert in England, also über den Versuch einer alternativen Gesellschaft, die zerschlagen worden ist. Ich kam da erst hinzu, als die Dreharbeiten bereits beendet waren und habe an der Vertonung mitgeholfen. Der Dialog und alles war nachsynchronisiert - der Dialog wurde am Drehplatz aufgenommen in den Original-Decors, aber nicht gleichzeitig mit der Kamera, und das wurde nachträglich so geschnitten,dass es passte. Sämtliche Geräusche wurden künstlich erstellt - das wurde sehr sorgfältig gemacht, aber das war eine unerhörte Orgie.
WALTeR: Von der Filmmusik wird gelegentlich gesagt, es sei "Musik-zum-Weghören" - also eine Musik, die gar nicht richtig wahrgenommen wird - und ich glaube, das trifft ganz allgemein auf den Film-Ton zu, dass man ihn erst bewusst hört, wenn er schlecht ist und deshalb stört.
FLORIAN: Heute gibt es ja das Dolbey-Stereo-Verfahren für die Filme - das sowas kommen wird, habe ich übrigens vermutet, bevor es kam: fünf Jahre nachdem ich den Eindruck gewonnen hatte, dass der Ton das Entwicklungsgebiet sein würde, hab ich hämisch gelächelt, als die amerikanischen Produzenten auch auf diese Idee kamen, und jetzt einfach ihre Filme, die nicht besser und nicht schlechter geworden sind, neuerdings mit dem Argument des Dolbey-Tones verkaufen. Schlussendlich hat dies glaube ich doch einen Effekt - obwohl die Hälfte dieser Filme, die man in Zürich sehen kann, in der Tonqualität gar nicht gut sind, weil da mehr dazu gehört als eine gute Aufnahme, es muss da auch das Kino entsprechend gut sein, der Vorführer muss etwas davon verstehen -, weil sich allgemein doch eingestellt hat, dass die Leute die Filmtonqualität einmal mit der Tonqualität ihrer Hi-Fi-Anlage vergleichen und merken, wie schlecht das im Kino ist. Das sie also von daher etwas aufmerksamer geworden sind. Das zielt

nicht ganz in die gleiche Richtung wie deine Frage, aber ich glaube, dass das Qualitätsbewusstsein langsam grösser wird.
WALTeR: Das betraf jetzt mehr die technische Qualität, aber ...
FLORIAN: ..das hat auch Auswirkungen: wenn sie schon genauer auf die Qualität hören, dann hören sie gelegentlich auch noch, was mit dem Ton passiert.
WALTeR: Worum es mir eigentlich ging, ist, dass man den Ton eher nicht bewusst wahrnimmt -
FLORIAN: Das ist natürlich auch seine Stärke!
WALTeR: -, dass er aber doch seine Wirkung tut, sodass sich geradezu behaupten lässt, die Gefühle, die man bei einem Film entwickelt, werden durch die Musik, eventuell die Geräusche, den Ton 'erzeugt'.
FLORIAN: Das ist ganz sicher eine der ganz grossen Stärken des Tons. Er ist mit Bestimmtheit das raffiniertere manipulative Element, als das Bild - lediglich deshalb schon, weil es noch nicht so bekannt ist. Der Ton hat an sich nicht mehr Techniken zur Verfügung als das Bild - die Technik des Bild-Schnittes ist unübertroffen als Manipulation -, aber im Ton kann man sehr viele Dinge machen - einfach, weil die Sinne bereits sehr blockiert sind durch zahlreiche Eindrücke - die dann so durchsickern. Es gibt da, wenn du so willst, eine Grauzone von Aufmerksamkeit beim Zuschauer, die sich natürlich sehr gut ausnutzen lässt.
WALTeR: Ist es in der Stadt eigentlich schwieriger Aufnahmen zu machen, als auf dem Land? Oder wiegt die Tatsache, dass auf dem Land die Störgeräusche viel stärker auffallen die Schwierigkeiten auf?
FLORIAN: Jaja - es ist genauso wie du denkst. Bei den Dreharbeiten Direkt-Tonaufnahmen zu machen ist eine sehr technische Arbeit, wo nur gelegentlich kreative Entscheidungen - ob du jetzt in einer Totale nahe herangehst oder eben nicht, ob du etwas überhaupt hören willst oder nicht und so, wobei das auch eher sekundär kreativ ist, wenn du so willst, denn du entscheidest ja aufgrund der bereits vorliegenden Ideen und Gegebenheiten - zu treffen sind. Im übrigen geht es hauptsächlich nur darum a) dass man alles gut versteht, alles sehr schön tönt und b) dass die unerwünschten, die verfluchten Umweltgeräusche ausgesperrt bleiben. Und da ist es genauso wie du gesagt hast: in der Stadt hast du einen Grundlärm, der sehr penetrant ist und auf dem Land stören auch weit entfernte Lärmquellen. Also bei SCHILTEN vor allem war es extrem, wie lange man die blöden Autos und Flugzeuge gehört hat.

"Psychologie des Tones"

WALTeR: Normalerweise - Psychologie des Hörens - fällt einem das gar nicht so auf, aber wenn ich jeweils bei Dreharbeiten zuschaue, dann wird meine Aufmerksamkeit auch auf solche Störgeräusche gelenkt, dann wird einem klar, was da alles "in der Luft liegt".
FLORIAN: Mir geht das natürlich ebenso, ich hab eine viel schärfere Aufmerksamkeit bei der Arbeit als normalerweise.
WALTeR: Solche Dinge waren mit meiner vorangehenden Frage - wo es mir auch darum ging wie man den Ton wahrnimmt, ob man ihn etwa bewusst aufnimmt - eben auch gemeint.
FLORIAN: Zu diesem Thema gibt's natürlich lange Bücher. Was ist die Funktion und wie ist die Arbeitsweise von unserem Gehör. Was sicher

ist: sie ist ganz anders als die vom Auge. Wahrscheilich ist das Gehör sogar ursprünglich 'nur' ein Empfänger von Wahrnsignalen gewesen. Dagegen dient das Auge wohl primär der Orientierung. Ich hab als Kind, gelegentlich die Mutprobe gemacht: wielange getraue ich mich mit geschlossenen Augen zu gehen. Dieses Spiel drückt bereits aus, dass dies nicht die normale Situation ist. Normalerweise geht man nach der Sicht und reagiert auf Warnsignal, einen Anruf oder ein ungewohntes Geräusch. Dann schaut man hin, aber die Töne, auf die man reagiert, müssen sich bereits vom üblichen akustischen Hintergrund abheben. Leute in sehr lärmiger Umgebung hören den Lärm gar nicht mehr, der wird automatisch "ausgeblendet". Das tun wir alle. Wir selektionieren mit unserm Gehör. Leider hat kein Mikrofon diese Eigenschaft. Das hört alles - sonst wäre es ja gar nicht notwendig, dass wir Tönler diesen Terror bei den Dreharbeiten machen.

WALTeR: Du als Tonmann musst oder darfst also für den Zuschauer das leisten, was das Gehör üblicherweise leistet: du bestimmst die selektive Wahrnehmung der Töne.
FLORIAN: Ja ich muss gewissermassen künstlich diese Ruhe herstellen, die bei jedem Einzelnen im Kopf automatisch hergestellt wird, damit er nur hört, was ihm passt. Bei einem Film oder einem Hörspiel wird die Selektion vorweggenommen, da kriegt er nur noch das geliefert, was er hören soll.

WALTeR: Gibt es dazu Regeln? Trainierst du dazu dein "psychologisches" Gehör oder hast du es speziell geschult?
FLORIAN: Nun, das ist ja der Ursprung meines Interessen am Ton. Ich hab das nicht gelernt, indem mir jemand gesagt hat, so und so; das gibt's auch gar nicht - nichteinmal für die Platzierung von Mikrofonen gibt es Regeln. Ich hab jahrelang ein Buch gesucht, wo mir genau gesagt wird, in der Situation ist das zu machen. Dann machst du das, trinkst dein Bier und hast deine Ruhe: das gibt's einfach nicht, nie hat man seine Ruhe, es gibt immer noch eine bessere Lösung, man muss immer etwas herumprobieren - was anderseits auch seine Vorteile hat. Solange man aber unsicher ist, hätte man oft sehr gern ein Buch das beschreibt, wie etwas zu machen ist. Für die Kamera gibt es solche Bücher: wie macht man Licht, wie kriegst du den und den Effekt, zumindest für die gröberen Effekte, aber zum Teil auch schon stark ins Detail gehend, unterschiedliche Kontraste mit Lampen, wenn man ein Fenster hat macht man was? - sehr ausführliche Bücher. Für den Ton gibt es das nicht.

Und für die psychologische Ebene, da gibt's erst recht nichts. Da gibt's natürlich überhaupt nichts. Im Grunde wäre das wohl auch Unsinn; das ist ja genau die Ebene, wo du dich ausdrückst, wo du gestaltest - es wär ja gar nicht gut, wenn das reglementiert wäre, die Art von Manipulation, die man anwendet - oder vielleicht besser: die ich offeriere. In manchen Arbeitsverhältnisen, die weniger intim waren, als dasjenige mit Fredi, bin ich mehr in der Situation eines - wie wollen wir dem jetzt sagen? - eines Coiffeurs, der verschiedene Wässerchen offeriert: dann könnte man das, oder man könnte das. Du hast natürlich einen gewissen Erfahrungsschatz und du hast gewisse Dinge auf Lager. Die Auswahl, die du anbietest ist schon persönlich:

dein Angebot macht ja deinen Laden aus - auch: welche Ideen du in welchen Situationen entwickelst. Du offerierst also: Und dann sucht er sich da was raus.

"Kundschaft für Mono-Stereo" und "antizyklische Platzwahl"

WALTeR: Aber, - jetzt mal abgesehen von den Beispielen GRAUZONE und SCHILTEN - hast du den Eindruck, dass du die Erkenntnisse die du gemacht hast, oder die Ueberlegungen die du im Bezug auf die Ton-Technik anstellst, die für eine bestimmte Szene eingesetzt werden könnten, überhaupt praktisch anwenden kannst? Hast du Entfaltungs-möglichkeiten?
FLORIAN: Also man ist schon etwas in der Lage des Beizers, der auf gute Kundschaft wartet. Wenn ich an einem Film mitarbeite, wo der Regisseur nichts weiter will, als dass seine Dialoge verständlich sind und dann noch gelegentlich etwas Salon-Musik drunter legt, dann gibt's natürlich auf meinem Gebiet keine Entfaltungsmöglichkeiten.
So ein kreatives Gefühl hab ich höchstens bei 20% der Arbeit, die ich mache - ich finde allerdings, dass dies noch ein gerechter Prozentsatz ist.
Bei Sebi Schroeder da auf der Insel - VOELLEREI ODER DAS INSELFEST, im Rahmen der Reihe "Die sieben Todsünden"(Bericht von den Dreharbeiten: FILMBULLETIN No111/Seiten 40-46) - zum Beispiel, da lag ein sehr genauer Wunsch von Sebi vor: er wollte von der Tonspur her einen ähnlichen Effekt wie's Altman in THE WEDING hatte - also: da reden doch dauernd alle und den Dialog muss man sich beinahe selber zusammensuchen aus all den Dialogfetzen die einem offeriert werden; schlussendlich kommt eine Linie dabei raus, aber das setzt sich aus so vielen Elementen zusammen. Das ging bei Altmann sehr gut, er konnte mit Stereo arbeiten, was einem grosse Möglichkeiten im 'auftrennen' gibt - man kann akkustisch sehr deutlich nach links, rechts, oder in die Tiefe gehen - was die Reproduktion viel verständlicher macht. Der Sebi hat gefunden: "Also, ich will das auch, aber in mono" - die Idee war für sein Thema sehr gut, aber wir hatten einige Probleme damit, weil man ganz anders vorgehen muss, wenn man das in mono machen will. Das war eine sehr genaue Zusammenarbeit.

Ausserdem wussten wir, dass der Film im Fernsehen kommt und mussten deshalb unsere Vorstellung so zusammenzutrimmen, dass sie auch noch durch dieses enge Fernsehkanälchen durchkommen sollte. Wenn man weiss, dass der Film im Fernsehen ausgestrahlt werden soll, wird automatisch schon mehr gedrängt auf der Tonpiste. Der Tonkanal beim Fernsehen ist von den Empfangsapparaten her meistens nicht sehr gut - kommt hinzu, dass die meisten Leute noch Umwelt-Lärm und einen leichten Hall in der Wohnung haben -, sodass man leise Dinge nicht zu leise machen darf: man muss die Dynamik so auf 30, 35 dB (Dezibel) eingrenzen, das ist schon recht eng. Wenn da einer im Vordergrund spricht, dann tönt das weniger verschieden von einem der weiter im Hintergrund spricht, als im Normalfall. Für einen Spielfilm im Kino, gibt man normal etwa 10dB mehr, und in der GRAUZONE gibt's extrem leise Geräusche, die man noch spüren aber nicht mehr hören sollte - das waren gute 60dB im Schnitt.

WALTeR: Und wenn das nun näher zusammengedrängt wird, wird die Gefahr grösser, dass es "Ton-Salat" gibt?
FLORIAN: Genau. Und da muss man eben aufpassen. Man fällt natürlich noch ziemlich viele Entscheidungen beim Schnitt und bei der Mischung. Einen "Ton-Salat" sollte es eigentlich nie geben, denn es gibt viele Kontrollen und Eingriffsmöglichkeiten.

WALTeR: Bestimmst du bei den Aufnahmen am Drehort mehr oder weniger allein, wo du dich und deine Geräte aufstellst - natürlich möglichst ohne im Bild sichtbar zu werden?
FLORIAN: Es gibt angeblich Kameramänner, die ihre Position nach dem Sitzplatz des Scriptgirls aussuchen. Da gibt's ganz gelungene Gesetzmässigkiten - bei 75% aller Einstellungen richtet sich jeder danach; das Scriptgirl macht sich bereit, hockt mit ihren Notizblock "irgendwo" hin und das ist genau der Punkt, wo die Kamera hinkommt. Der Grund dafür ist ganz einfach der, dass sie sich eben den besten Beobachtungsplatz aussucht. Wenn sie halbwegs gut ist, dann weiss sie eben, wo sie die Sache am besten beobachten kann und das will die Kamera auch. Ich suche meinen Platz - wenn du so willst: antizyklisch - ich lege Wert darauf, dass ich nah drann bin. Das hat nicht nur persönliche Gründe, wie dass ich gerne weiss wann's beginnt und so, sondern es liegt auch daran, dass ich sehr häufig mit mehr als ein, zwei Mikrofonen arbeite - aus technischen Gründen bedingt dies, dass ich dem Schauspieler ansehe, wann er zu reden beginnt, damit ich sein Mikrofon "aufmachen" kann. Das wird direkt, mit Roulett, aus den verschiedenen Eingängen auf ein Band gespielt.
WALTeR: Also, das bestimmst du, wo die hingehören und ob überhaupt mehrere Mikrofone eingesetzt werden?
FLORIAN: Ja klar. In ziemlich enger Zusammenarbeit mit Hanspi Fischer - mit dem ich seit SCHILTEN zusammenarbeite; man macht den Ton ja eigentlich zu zweit und Hanspi hält im allgemeinen die Stange, was als Ton-Perchmann bezeichnet wird, weiss aber auch wie's geht und wie ich die Dinge anpacke, das ist eine wortlose Angelegenheit. Wenn man ihn fragen würde, wo ich die Mikrofone aufstelle, so könnte er dies recht genau beantworten. Ich halte bei solchen Dingen eigentlich noch viel von Routine - im positiven Sinn. Man sieht in einer Probe wie die Szene läuft, dann kratzt man sich am Kinn und sagt: Also ich vermute ... und der andere beendet quasi den Satz. Wenn man gemeinsam weiss, wie das zu entwickeln ist, find ich das sehr angenehm.
WALTeR: Aber es ist doch so, wenn du beispielsweise eine Totale hast, und du gehst nun mit einem verdeckten Mikrofon näher zum Darsteller hin, damit du stärker bekommst, was der sagt, dann ist das doch ein Gestaltungseingriff, mit dem der Regisseur oder Filmemacher - der Film-Gestalter - eigentlich einverstanden sein muss.
FLORIAN: Nun, es gibt natürlich Fälle, wo ich mir nicht sicher bin, ob das was ich da mache ihm passt. Dann mache ich eine Probeaufnahme, oder zwinge ihn unter die Kopfhörer während einer Probe, damit er einfach weiss, was er bekommt. Im übrigen gibt es dazu natürlich Absprachen; da redet man im voraus schon darüber, wie weit etwa die Dinge in einer Totalen nach hinten fallen sollen.
WALTeR: Werden die Nachaufnahmen des Tones zu Szenen für die es es kein (synchrones) Bild gibt, eher von Anfang an festgelegt, oder zum Schluss hin noch ergänzt?

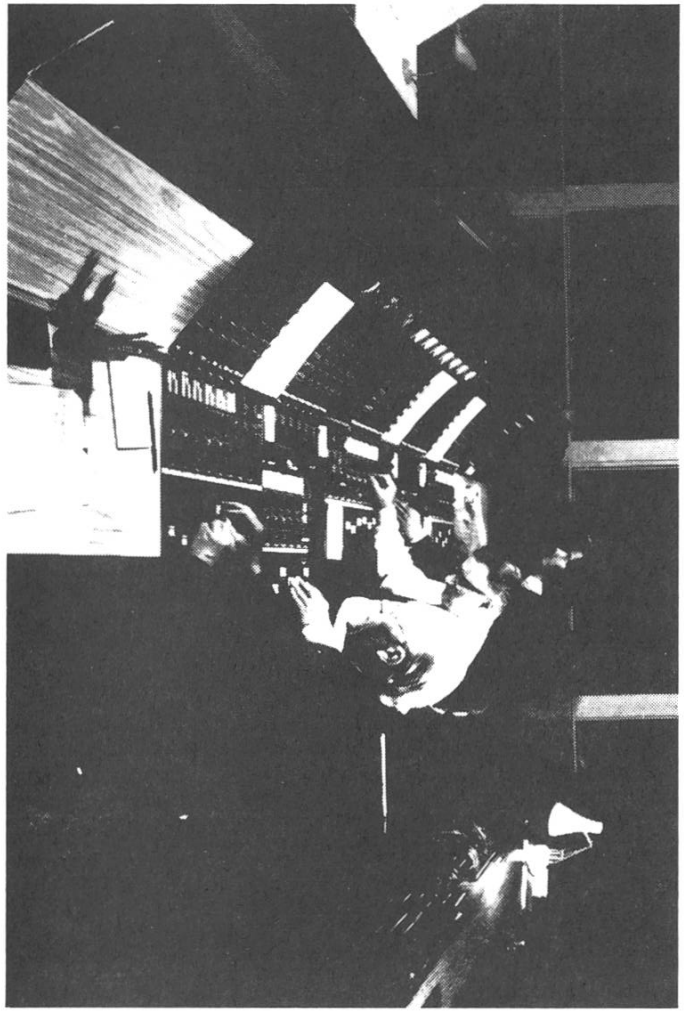
FLORIAN: Wenn man die Aufnahmen macht, dann macht man halt mit den Schauspielern noch Sets, wenn man das Gefühl hat, dass man sie brauchen wird. Aber beim Sebi beispielsweise gab es einfach das allgemeine Gefühl, dass da noch sehr viel mehr geredet werden muss, als das, was wir im Bild schon hatten, nämmlich von Leuten die man nicht sieht, die hinten etwas tun. Das konnten wir dann erst später machen; es wäre einfach zuviel verlangt gewesen, dass diese Texte vor oder während der Drehabeiten auch noch geschrieben werden. Diese Texte aber müssen geschrieben werden, obwohl man sie kaum versteht - es muss nämlich ein strukturierter Text sein, sonst stimmt der Eindruck nicht. Es ist auch sehr schwierig sowas im voraus zu machen, denn da kommen die ganzen Korekturen rein, die sich aus dem Bild-Schnitt ergeben.
Was für die GRAUZONE effektiv bei den Dreharbeiten aufgenommen wurde, war der synchron Ton zu allen Bildern - noch nicht einmal zu allen Bilder übrigens, denn es wurde ganz kurzfristig vor der Mischung noch nachgedreht. Bei den Tönen also nur etwa das, wo man die Leute im Bild tatsächlich reden sieht und auch da haben wir noch "geflickt". Zum Teil waren Dinge die gesagt wurden nicht mehr sinnvoll, weil die Szene beim Schnitt gekürzt wurde - und das musste in (akustisch) ähnlichen Räumen neu aufgenommen und dann quasi reingeschnitten werden, damit es aussieht wie die ursprüngliche Rede, die auch tönt, wie wenn es richtig wäre, obwohl sie gar nicht dem ursprünglichen Text entspricht.
WALTeR: Das ist mir gar nicht aufgefallen.

"Hexenmeister in der Zauberküche"

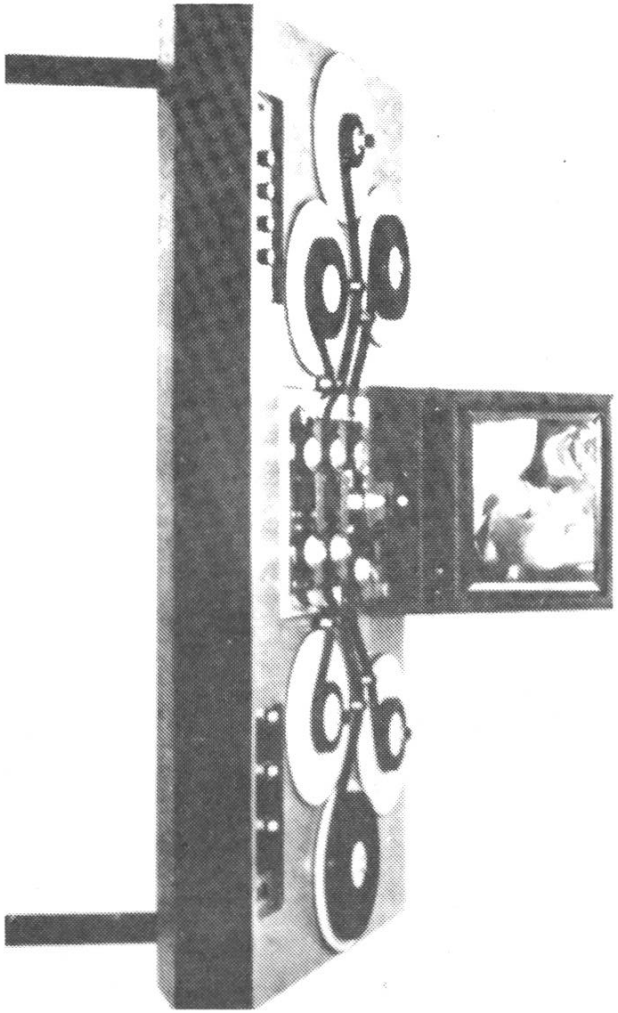
FLORIAN: Jaja, das soll ja auch nicht auffallen, das sind eben die berühmten Sachen, die im Ton untendurch-rutschen sollen. Das war aber einfach nötig in diesem Fall. GRAUZONE dauerte in der ersten Version vor der Mischung zweieinhalb Stunden und wir wussten einfach, dass das auf etwa 100 Minuten zusammengeschnitten werden muss.
Alles was aus dem Radio und aus dem Fernsehen kommt wurde gewissermassen künstlich hergestellt. Das sind alles Dinge, die in den letzten vier Wochen vor der Tonmischung aufgenommen wurden - definitiv geschrieben, aufgenommen, nochmals redigiert, weil alles viel zulange war und auf eine sprechbare Sprache zugeschnitten - und dann wurde das ganze umgewandelt von den originalen Aufnahmen, in Aufnahmen die so tönen, wie wenn das ganze eben aus dem Radio oder dem Fernsehen käme, ein technischer Vorgang. Also, da gibt es unheimlich viel Arbeit.
WALTeR: Wie wurde das gemacht? Kannst du das etwas ausführen, also dieses "umwandeln" das klingt so schön.

FLORIAN: Eines der Prinzipien war, dass man versucht, es so dokumentarisch wie möglich zu machen, dass man sich eine unheimliche Mühe gibt, bis man ein SRG-Sendung so hat, dass sie so tönt, wie sie auch wirklich empfangen wird. Wenn also jemand einen Telefon-Beitrag macht, dann haben wir einen Schauspieler eingesetzt, meistens waren aber es Freunde die solche Kleinigkeien gemacht haben, der ging in ein anderes Büro und hat dahin telefoniert, wo ich mit dem Tonband

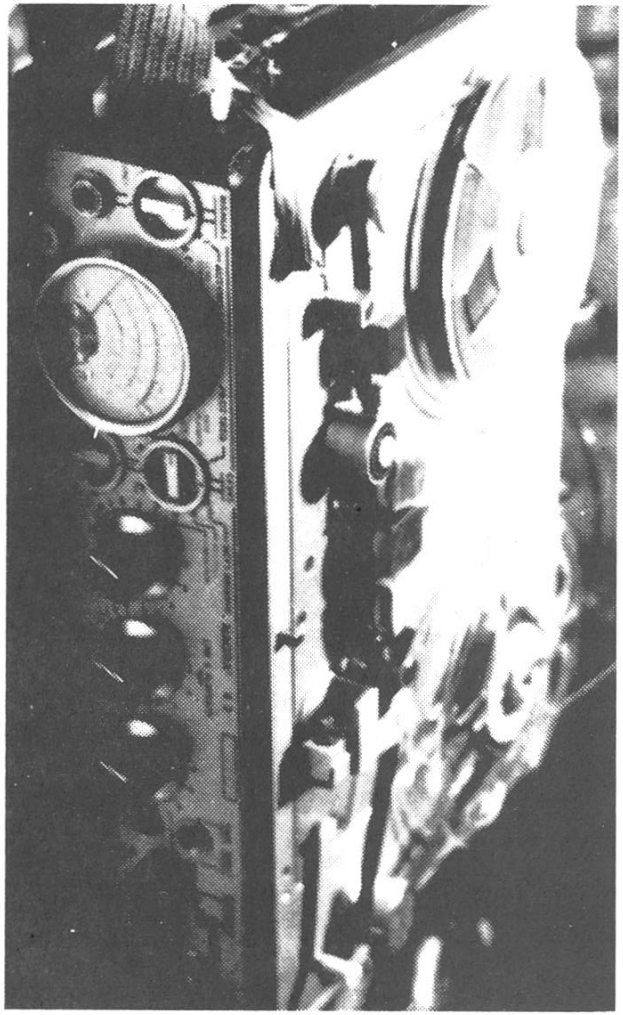
Florian Eidenbenz



Schaltpult im Dubbing-Studio
(Pinewood, GB)



Schneidetisch



Nagra - das für Filmton wohl
am häufigsten verwendete Fabrikat

gesessen bin, ich habe die Leitung angezapft und wir haben das durch die Leitung aufgenommen, damit das schon mal nach Telefon tönt. Im Film aber läuft das in einem Autoradio - wir haben also einen Autoradiolautsprecher genommen und einen kleinen Vertsärker, haben das in ein Auto gepackt, haben die Aufnahme durch diesen Lautsprecher abgespielt und nocheinmal mit einem Mikrofon aufgenommen.
WALTeR: Sind das allgemein übliche Techniken?
FLORIAN: Nein,nein, das sind eben zwei Wahnsinnige, die da an der Arbeit waren.
Es gab zum Beispiel so ein ganz normales Gespräch, so aufgenommen, wie wir jetzt da reden - da dreht dann einer an seinem Radioempfänger und das Gespräch kommt rein, er dreht weiter - und es geht wieder raus. Das passiert in zwei grösseren Szenen. Am Tag hört er mal Piratensender: da dreht er also an seinem Empfänger, fährt so über ein paar Stadionen, hört plötzlich den Priratensender und fährt ihn so rein, stimmt ihn ab - das haben wir alles künstlich, mit Filtern und so gemacht, als Ausgangsmaterial hatten wir an sich normale Aufnahmen. Ebenso bei diesen Nachtprogrammen, da gibt es einen deutschen Sprecher, den wir bewusst verzerrt haben, so wie man eben einen verzerrten Kurzwellensender manchmal reinbekommt - mit so Apparätchen, da filtriert man das.

WALTeR: Bei der GRAUZONE gab es vierzehn Bändern in der Tonmischung. Wie kam das?
FLORIAN: Das war an sich zwangsläufig. Das hat man lange im voraus gewusst. Als der Bild-Schnitt fertig war und wir anfingen den Ton zu bearbeiten, haben wir innerhalb von ein paar Tagen gewusst, wieviele Spuren es für die Mischung geben wird. Das lässt sich sehr genau abschätzen. Das ist eine einfach Rechnung: soviele Töne wie maximal an einer bestimmten Stelle von sovielen andern Tönen abgewechselt werden, soviele Bänder muss man haben. Hast du drei Bänder die auslaufen, vier Bänder die anfangen, dann müssen sieben Bänder zur Verfügung stehen.
Die laufen dann auf entsprechend vielen Maschinen gleichzeitig - also: man hat sowieso den Dialog immer auf zwei Bändern, eine Szene auf diesem, die nächste auf dem andern, wie das Muster eines Schachbrettes, Schnitt, Schnitt, Schnitt - damit man die Klänge angleichen kann, weil es beim besten Willen nicht möglich ist, dass die Aufnahmen der einzelnen Einstellungen bereits immer gleich tönen. Und wenn du etwa zwei Aufnahmen machst, die eine ist ganz nah und die andere ist eine grosse Totale, dann muss das natürlich schon mal anders tönen, aber das genaue Ausmass, 'wie anders' das tönen soll, das ist sehr schwer abzuschätzen. Ich habe schon das Gefühl, dass man mit der Erfahrung besser wird, aber das ist einfach etwas wahnsinnig Schwieriges.
WALTeR: Das machst du nur mit dem Gehör?
FLORIAN: Ja, da wird abgeschätzt, was wäre etwa richtig ist.
WALTeR: Aber dann beim Mischen lässt sich das korrigieren?
FLORIAN: Genau, da lässt sich das noch leicht korrigieren.
Nun, damit hast du also bereits zwei Bänder. Dann gibt's garantiert zwei Geräuschbänder. Sagen wir original in der Szene haben die Leute sehr leise gesprochen, das bedeutet, dass etwa ein Feuerzeug, das

angezündet wird, unverhältnismässig laut wird. Es ist tatsächlich viel lauter als diese Stimmen, aber im Film kauft dir das niemand ab. Das Feuerzeug-Geräusch muss also raus, es wird auf eine neue Spur "gezügelt" und wird dann an der richtigen Stelle wieder eingespielt, wobei einfach "seine" Spur viel leiser eingestellt wird.

WALTeR: Heisst das praktisch, dass du das auf dem Originalband rausschneidest?
FLORIAN: Jaja, das macht man sehr oft. Auch Versprecher werden rausgeschnitten. Bei der GRAUZONE gab es so einen Fall, da sagt die Olga im Ehestreit, du schweigst und schweigst und "tust noch viel verlogniger". Das "verlogniger" war für Fredi zu luzernerisch, weshalb er es durch "verlogner" ersetzt haben wollte. Dann haben wir das "i" rausgeschnitten und jetzt sagt sie - wie gewünscht - "verlogner". Diese Art von Schnitt oder dann eben Geräusche rausschneiden, das passiert dauernd, wenn man sich etwas Mühe gibt mit dem Ton. Das braucht Zeit und ein bischen Anstrengung, wird also nur gemacht wenn man schon mal ohnehin eine ausgezeichnete Tonspur herstellen will.

WALTeR: Und was sind jetzt die konkreten Massnahmen, um einen "Ton-Salat" zu verhindern.
FLORIAN: Die Notbremse ist immer, dass man etwas nicht in der Mischung verwendet, das man bereitgestellt hat. Da also kannst du Dinge weglassen, oder du kannst entscheiden: ich will das Geräusch nur am Anfang - und dann weg. Gerade bei so Hintergrundsgeräuschen kommt es sehr häufig vor - da gibt's so Psycho Wirkungen vom psychischen Mechanismus des Zuschauers her -, dass eine Atmosphäre mit ein paar Tupfern gegeben ist, man braucht das gar nicht durchgehend stehen zu lassen. Ein Beispiel wäre ein Geräusch aus der GRAUZONE, das dir bestimmt nicht aufgefallen ist - ich wette in beliebiger Höhe -: als Alfred M. diesen Verhaltensforscher auf dem Dach trifft, da haben wir versucht, eine eiskalte Atmosphäre hinzukriegen, was nicht zum vornherein gegeben ist, obwohl es dort oben gar nicht etwa unbedingt gemütlich oder schön ist, und deshalb griffen wir zu einem synthetischen Wind. Zufällig bewegen sich im Bild Alfred's Haare ein wenig, man hört einen Luftzug und damit ist es kalt auf diesem Dach. Das dosiert man dann so, ich weiss nicht, als Hexenmeister und überlegt sich, ja jetzt ist die Wirkung von der ersten Dosis etwas abgeklungen und zieht nocheinmal etwas Wind nach, ganz leise - so leise, dass man den Kopfhörer anhaben muss, um es wirklich zu hören. Das lässt sich auch machen mit Geräuschen, die dann potentiell sehr störend wirken. Ein normaler Wind etwa wirkt sehr störend wenn er einfach stehen gelassen wird, das ist dann nicht mehr kalt sondern windig bis stürmisch.
Das ist ein bedeutender Unterschied. Es ist der Unterschied zwischen dem Ton, der als "Salz für die Gefühle" eingesetzt und solchem, der wie Oelfarbe aufgetragen wird.

WALTeR:Sind das Dinge die du einfach einbringst, oder ist es eher so, dass der Filmemacher sagt, ich möchte etwa diese Atmosphäre und du realisierst das dann?
FLORIAN:Es ist eine Zusammenarbeit - man streitet sich da auch gelegentlich, der eine findet das und der andere ist anderer Meinung.

Aber man kann das ja ausprobieren in der Mischung. Man kann beides machen und dann entscheiden, was besser ist. Aber Dinge wie im angeführten Beispiel haben sich mehrheitlich bewährt.

WALTeR: Wie ist dein Verhältnis zum Tonstudio, wie stehst du dazu die Aufnahmen im Studio zu realisieren?
FLORIAN: Mässig. Und zwar eigentlich erst als Folge von der Tatsache, dass ich nie in Ton-Studios drinn bin mit der Arbeit, die ich mache. In der Schweiz, wo man eigentlich kein richtiges Film-Studio hat, hocken die Tonoperateure, eigentlich wie alle Filmleute hier auf dem Zirkuswagen. Ursprünglich ist das natürlich eine Not, weil man nie eine kontrollierte Umgebung hat und nie alles perfekt funktionieren kann. Als Gegenmassnahme versucht man dann halt die Beweglichkeit zu perfektionieren, dass man einfach tatsächlich annähernd perfekte Aufnahmen in den unmöglichsten Umgebungen machen lernt und von daher dann eigentlich gar keinen Bedarf nach einem Studio hat.
In einem richtigen dubbing-Studio, das wir in der Schweiz nicht haben, gibt es selbstverständlich Räume, die wirklich Schalltot sind - und zwar Räume, die sehr gross sind, da kann man durchaus Autofahren drinn - und da lässt sich sogut wie alles machen. In der Schweiz aber haben wir solche Dinge nicht, wir sind Kleinhandwerker.

WALTeR: Wenn sowas aber zur Verfügung stände, dann wärst du nicht prinzipiell dagegen.
FLORIAN: Nein, gar nicht. Ich finde einfach, wenn man sich schon auf dieses Kunstmittel verlässt, dann muss es ein hervorragendes sein - solange dies nicht der Fall ist, fährt man mit behelfsmässigen Methoden besser, weil dann die Sinne viel wacher sind und man auch sehr viel genauer sucht.

"Horizonte"

WALTeR: Fassbinder misst in seinen neueren Filmen dem Ton auch vermehrte Bedeutung zu. Da spielt sich auf den Tonpisten eine ganze Menge ab. DIE DRITTE GENERATION ist der erste, wo das ganz deutlich wird, aber auch DIE EHE DER EVA MARIA BRAUN ist ein typisches Beispiel - eben eigentlich alle späteren.
FLORIAN: Ich hab bloss DIE DRITTE GENERATION gesehen. Fassbinder, der pro Jahr mindestens einen Film herausbringt, kann sich bei seinem Produktionsvolumen ziemlich extreme Versuche leisten. Bei DIE DRITTE GENERATION hat er einfach alle Kanäle voll offengelassen, eine direkte Collage gemacht - alles was ihm an Tönen noch eingefallen ist und alles was dazu gehört, wurde in etwa gleichwertig nebeneinandergestellt und wird so, ungefiltert, auf den Zuschauer losgelassen. Ich hab es sehr interessant gefunden, hab aber negativ reagiert, es von der Aesthetik her unerträglich gefunden, weil keine Selektion, keine Gewichtung der Töne stattfindet.
Wenn du eine Atmosphäre etablieren willst, dann genügt es meistens,

wenn du sie kurz bringst, du machst sie nur am Anfang effektiv laut, dann sofort leiser, damit sie in den Hintergrund kommt, aber spürbar bleibt - und das alles hat Fassbinder nicht gemacht. Ich fand in DER DRITTEN GENERATON die Bestätigung für die These, das das zurückgezogen werden muss, weil es sonst unerträglich wird und dich physisch einfach kaputt macht.
Aber ich bin dankbar, dass der Fassbinder es auf sich nimmt, einen solchen Versuch durchzuspielen, von dem dann jemand wie ich auch profitieren kann. Ich hab mir Gott-sei-Dank nicht die Finger damit verbrennen müssen und mach doch die Erfahrung: das funktioniert nicht, das bestätigt meine Hypothese.
WALTeR: Es ist schade, dass du DIE EHE DER EVA MARIA BRAUN nicht gesehen hast, weil es dort, nach meinem dafürhalten bereits besser gelöst ist. Da kommt wirklich eine Ambiance dieser fünfziger Jahre hauptsächlich durch Tonereignisse zustande - sicher die Kleider, die Ausstatung stimmen auch - aber der Ton scheint mir wesentlicher. Mit diversen Einspielungen, die aus natürlichen Tonquellen (wie Radios die im Bild sichtbar sind) kommen, hat Fassbinder da subtiler und weniger auffällig gearbeitet. Man nimmt das so nebenbei als Stimmung auf.
FLORIAN: Fassbinder muss ja auch gar nicht immer so brutal auffahren, wie in DIE DRITTE GENERATION - der eben ganz deutlich eines seiner Experiment ist.

WALTeR: Gibt es andere Filme, die dir was den Ton, oder den Mann, der den Ton gemacht hat, interessant erscheinen?

FLORIAN: Ein grosses Spitzenstück war für mich immer THE CONVERSATION von Coppola, aber das ist auch logisch. Insofern, dass es da um einen Abhör-Heini geht, steht der Film noch in engem Zusammenhang mit der GRAUZONE - wobei wir furchtbar vermieden haben denselben Film nocheinmal zu machen. Das ist eine Symphonie und was da rausgeholt wird, ist sensationell - der Typ ist lebensunfähig ohne Mikrofon und im Film geht's in etwa darum, dass er auch mal etwas ohne Mikrofon merkt und als er das tut, beginnt seine grosse Krise - insofern reicht die Tonspur sehr tief in die Handlung hinein. Der lebt so in einer Lagerhalle, die keine Fenster hat und braucht dennoch kein Licht. Da gibt's einen Kongress von Abhörspezialisten, wo Erfahrungen ausgetauscht werden und da hört er ab, was so beraten wird. Das ist unheimlich gut gemacht. Etwas davon haben wir schlussendlich indirekt übernommen, wenn man das rückblickend betrachtet, und das ist der Effekt, wo Alfred auf dem Baum sitzt, die Vögel hört und plötzlich - also ich weiss nicht, ob dir das bewusst geworden ist, aber für uns war es aufnahmetechnisch eine grössere Angelegenheit - hört man den Ton wie durch das Richtmikrofon. Wir wollten, und haben daran unheimlich gearbeitet, dass man den Uebergang nicht hört. Zuerst ist das eine allgemeine Aufnahme und dann ist es eine einzelne Amsel die singt - also: wie mit dem Richtmikrofon unter den pfeifenden Vögeln herausgepickt. Wir haben das mit einem Parabol-Mikrofon gemacht, das ist so ein grosser Parabolspiegel in dessen Brennpunkt das Mikrofon hängt, und die haben eine Selektivität, also da hörst und spührst du die Distanzen überhaupt nicht mehr. Ich wusste, das es so geht, hatte das aber noch nie erprobt und war selber über den Effekt erstaunt, denn wir haben der Amsel das Lied über eine Waldlichtung von etwa 150

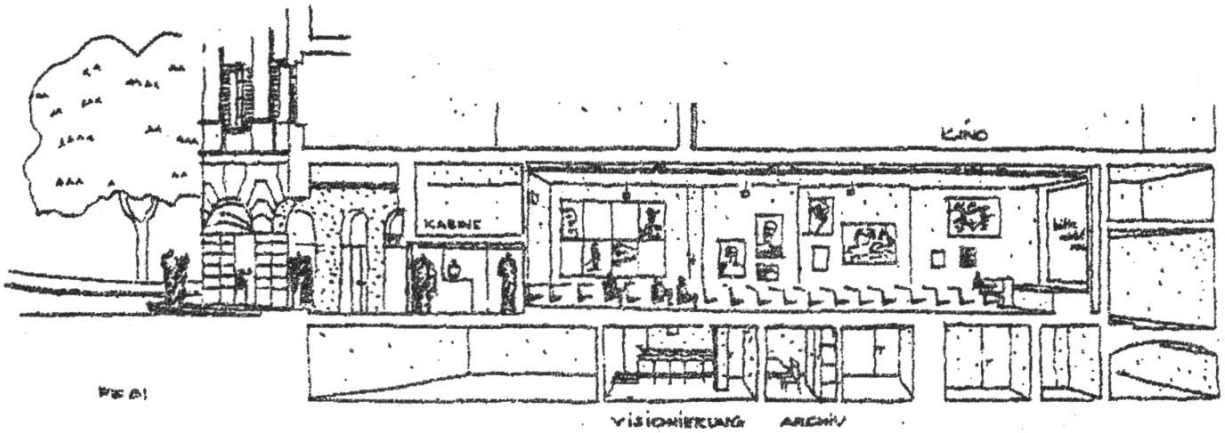
Meter Distanz quasi geklaut und du hast das Gefühl, die pfeift gleich neben dem Mikrofon - das war perfekt. Es geht allerdings nur bei hohen Frequenzen, bei menschlichen Stimmen muss man schon über einen drei Meter Spiegel verfügen. Das war zwar nicht ausgesprochen, aber doch recht bewusst, dass wir damit einen Effekt von Coppola nachmachen wollten.
WALTeR: Inwiefern war das nachgemacht?
FLORIAN: Bei Coppola ist folgende Szene: zwei Leute, die wissen, dass sie dabei nicht beobachtet werden dürfen, mischen sich für ihr Gespräch absichtlich unter die Leute und der Abhör-Heini hat die Aufgabe, dieses Gespräch aufzunehmen. Er hat dazu ein paar Super-Richtmikrofone, die in Wirklichkeit gar nicht existieren, das sind so Giger-Monster, die man auf den Dächern sieht, und er selber läuft mit einer Tasche so zufällig, unzufällig den Beiden möglichst häufig über den Weg - so kommt er zu vier, fünf synchronen Aufnahmen des Gesprächs, die er, von jeder das Beste verwendend, zusammenmischt. Das ist noch sehr raffiniert gemacht, man sieht im Film, wie er das zusammenhängt und plötzlich wird es - mehrere Wunder, die im Ton leider nicht passieren - verständlich.

WALTeR: Und ein Ton-Mann der dir als Vorbild dienen könnte?
FLORIAN: Ich weiss nicht, ich kenn gar nicht so viele Leute, die in diesem Beruf arbeiten. Man müsste wissen, wie einer arbeitet. Ich sehe öfters Dinge, wo ich gerne wüsste, wie einer das gemacht hat, mit welchen Tricks - was aber die Gesamtgestaltung einer Tonspur anbetrifft, da weisst du, selbst wenn du die Credits (Vor- bzw. Nachspanndaten) kennst nicht, wer was gemacht hat, denn du weisst nicht, in welcher Zusammensetzung es gemacht wurde und wer was beigetragen hat.
Ich sehe mir auch sehr selten Filme an, muss ich jetzt gestehen. Extrem wenig finde ich. Ich glaube, es bedeutet mir einfach nicht mehr so sehr viel. Bevor ich in die Filmschule ging, war ich ein Addict, Dauersitzer in jedem Kino. Heute sehe ich mir noch ganz ausgewählte Filme ansehen - darum den und deshalb jenen. DIE DRITTE GENERATION ist so ein Fall. Ich bin da nicht als Kulturgenüssler reingesessen, sondern wegen dieser Tonspur, ich will doch von Fassbinders Sauereien profitieren.
Es gibt, glaube ich, einen prinzipiellen Unterschied zwischen dem Machen und dem Ansehen eines Films - Brechts: "Was ist denn das ausrauben einer Bank im Vergleich zu ihrer Gründung" könnte man umbauen in: was ist denn das Ansehen eines Films im Vergleich zu seiner Herstellung - ich mach viel lieber Filme, als dass ich mir welche ansehe.

WALTeR: Hast du auch die Idee selber wieder einmal einen Film als Gestalter zu machen?
FLORIAN: Eigentlich abnehmend, ich hab schon immer wieder so Anfälle und auch plötzlich wieder eine Idee von der ich finde, die müsste jetzt gemacht werden, aber ich bin glaub ich eindeutig einer, der die Bälle besser zurückspielen kann und bin da wohl besser plaziert als im Anstossen von Dingen.

■

RUECKBLENDE



FILMPODIUMSKINO ZUERICH

Wir hatten ein ganz klein wenig Pech mit dem Artikel "Filmpodium Zürich/Vorposten der Filmkultur" (Filmbulletin 120, Seite 32ff): am 30 Juli war er geschrieben, am 18.August war der äusserste Termin für Korrekturen und am 19.August hat der Stadtrat von Zürich beschlossen, dem Gemeinderat die Schaffung und den Betrieb eines FILMPODIUM-KINOS zu beantragen. Auf den 27.August dann hat der Stadtpräsident Dr. Sigmund Widmer die Zürcher Presse persönlich zu einer Orientierung eingeladen.

Grundsätzlich geändert hat sich damit nichts gegenüber dem Stand, wie wir ihn vorgelegt haben; geändert wurden die Zahlen des Budgets, sodass es inzwischen heissen müsste: die einmaligen Uebernahme- und Umbaukosten werden mit 970.000 Franken veranschlagt; die jährlichen Betriebsmittel sehen, bei einem errechneten Bruttoaufwand von Franken 850.000, einen städtischen Beitrag von 480.000 Franken vor.

Dazu heisst es im Protokoll des Stadtrates (19.8.81) unter dem Stichwort "Versuchsbetrieb": "Obwohl in einigen ausländischen Städten vergleichbare Institute bestehen, ist ein direkter Vergleich der Betriebsaufwendungen schwierig. Zum einen sind die Kosten (Mieten/Personal) kaum übertragbar, zum andern bieten die Institute recht unterschiedliche Leistungen an. Das Budget für den Betrieb des Filmpodium-Kinos ist ohne Zweifel mit grösstmöglicher Sorgfalt und Sparsamkeit aufgestellt worden. Anhand des geplanten Betriebes liessen sich die Ausgaben einigermassen genau berechnen. Noch ist aber nicht sicher, auf welches Echo das städtische Filmpodium-Kino beim Publikum stossen wird. Die Auslastung wird mit 22% recht tief geschätzt; man darf aber nicht übersehen, dass das Filmpodium-Kino einen beachtlichen Teil seines Programms mit Werken bestreiten wird, die trotz unbestrittener künstlerischer Qualität nicht

ein breites Publikum ansprechen. Dies liegt in der Tradition des Zürcher Filmpodiums.
In den ersten Betriebsjahren müssen sowohl Aufwand wie Ertrag einer genauen Kontrolle unterliegen, mit dem Ziel, den effektiven Nettoaufwand, der in Form eines städtischen Beitrages bewilligt werden soll, genau zu berechnen. Eine Anpassung des mit vorliegender Weisung beantragten Beitrages nach einigen Betriebsjahren ist nicht ausgeschlossen. Sollte eine Beitragskürzung möglich sein, wird diese kaum auf grossen Wiederstand stossen; sollte hingegen eine Erhöhung notwendig werden, so müsste die Beitragsgewährung in Anwendung von Artikel 10 lit.d der Gemeindeordnung der Gemeinde unterbreitet werden. Die ersten Betriebsjahre müssen in diesem Sinne als ein Versuch eingestuft werden."
Ueber 500.000 Franken neue, jährliche Betriebsaufwendungen zu bewilligen, übersteigt die Kompetenzen des Gemeinderates, das heisst, es wird eine Volksabstimmung notwendig. Mit den heute bestehenden Unsicherheiten bezüglich des Betriebsaufwandes - den, aus den angeführten Gründen, eben niemand ganz exakt vorhersagen kann! - eine Volksabstimmung zu bestreiten wäre denkbar ungünstig. Unter Ausnützung juristisch vorhandener Möglichkeiten, wäre zwar eine Volksabstimmung, auch bei einem jährlichen Betriebsaufwand über 500.000 Franken, für eine Versuchsphase von mehreren Jahren zu Umgehen gewesen; der Stadtrat legte aber Wert darauf, das Filmpodiums-Kino nicht als ein "Provisorium", sondern als eine feste Einrichtung, die es ja unbedingt werden soll, einzuführen - darauf verweisst schon der Mietvertrag, der fest auf zehn Jahre abgeschlossen werden soll. Der Ausdruck "Versuchsbetrieb" bezieht sich demnach auf einen Betrieb, der die Höhe der Kosten präzise ermitteln soll, nicht aber auf die Absicht das Filmpodium-Kino nur versuchsweise zu betreiben.
Welche Ueberlegungen es im einzelnen ermöglichten, unsere provisorisch genannten Zahlen auf die nun definitiv vorgelegten zu reduzieren, ist uns nicht bekannt. Leicht zu ersehen ist aber, das die Einnahmen, die durch Eintritte der Besucher zu erbringen sind, um 70.000 Franken höher eingesetzt wurden, sodass jetzt jährliche Einnahmen von 370.000 Franken erwartet werden. Ein Betrag, der auf der Pressekonferenz als hoch bezeichnet wurde und auch die Frage nach den Eintrittspreisen aufwarf. Machen wir kurz die Rechnung: die notwendigen Tageseinnahmen von rund 1.000 Franken sind leicht errechnet; das Kino bietet 220 Sitzplätze und es wird, bei vier Vorstellungen täglich, mit einer mittleren Auslastung von 22% gerechnet: das bringt mich, mit Rechnungsmaschine, auf den mittleren Eintrittspreis von 5.225 Franken. Also etwa Fr. 6.- für voll zahlende Besucher - ein Preis, der für einen Kinobesuch in Zürich eher günstig ist -, weniger mit Ermässigungen. Für Dauerbesucher, die es im Sinne der angebotenen Programme ja geben soll, sind Abonnemente und/oder ähnliches geplant. Aber auch da wird wohl der "Versuchsbetrieb" erst Erfahrungen bringen müssen, was sinnvoll und was möglich sein wird.
Einstweilen bleibt immer noch zu hoffen, dass sich das Gemeindeparlament dem Stadtrat in der Frage Filmpodium-Kino anschliessen wird: eine kulturelle Tat wär's.

Walt R. Vian

Film bulletin

Oktober 1981
Heftpreis sFr.3.-
23.Jahrgang/Nummer 121

SIE FINDEN IN DIESER NUMMER

Kurz belichtet 2

Neu in den Kinos:
Rainer Werner Fassbinder, LOLA:
DIE SCHMACHTENDEN 50er JAHRE 3
Michael Cimino, HAVENS' GATE:
CIMINOS WEG IN DIE WUESTE 7
Daten/Credits 10

Kamin-Gespräch:
Eidenbenz/Kuert/Murer
Der Regisseur hat eine Vision -
DAS TEAM GESTALTET SIE 11

Werkstatt-Gespräch:
TonOperateur Florian Eidenbenz
Der Mensch hört was er hören will -
DAS MIKROFON HOERT ALLES 35

Rückblende (in eigener Sache):
FILMPODIUM-KINO 52

Fotos wurden uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt von: Fredi Murer, Beat Kuert, Florian Eidenbenz, Filmbüro SKVV, Unartisco, Europafilm S.A., Cinematheque Suisse; Skizze "Filmpodium-Kino": Filmpodium Zürich.

FILMBULLETIN erscheint ca. sechsmal jährlich, die Einzelnummer kostet in der Regel sFr.3.-, das Abonnement im Jahr sFr.15.- (Ausland zuzüglich Porto und Versand), Preise für Anzeigen auf Anfrage. Manuskripte sind im Prinzip erwünscht, es kann jedoch keine Haftung für sie übernommen werden.

FILMBULLETIN, Postfach 2394, CH-8023 Zürich
Impressum: Redaktion: Walt R. Vian; Gestaltung: Leo Rinderer-Beeler, Satz: Ruth Hahn, +COBRA-Satz, Druck: Rotag AG, Langstr.94,Zürich; Bildseiten: Rohner+Spiller, Winterthur; Endfertigung: Werkstatt für Behinderte Bülach; Abonnemente, Vertrieb: Filmbulletin/Filmkreis, Postfach, Zürich; Herausgeber: Kath. Filmkreis Zürich.

IN EIGENER SACHE

Eine heilige Kuh unserer Zeit ist die Aktualität.
Selten wird gefragt, was es denn ist, was gerade aktuell sei; aber dauern wird gefragt, ob denn etwas überhaupt aktuell ist.
Bitteschön. Warum auch nicht.
Ist das Thema Filmton aktuell? Wir meinen ja, denn es ist uns nicht bekannt, dass es in unsern Breitengraden irgenwo schon ausführlich behandelt worden wäre. Eigentlich Grund genug, einmal auf das Thema einzugehen - es: hervorkramen, ans Tageslicht zerren, aktualisieren.
Sind die Filme SCHILTEN und GRAUZONE aktuell? Wir meinen, dass etwas nicht unbedingt nur an dem Tage aktuell ist, wo es etwa uraufgeführt oder in der Tageszeitung besprochen wird - und beantworten die Frage mit ja. Noch sind, so scheint uns wenigstens, die interessanten Tonpisten der beiden Filme kein Gemeinplatz - noch kann man sie ans Tageslicht zerren, aktualisieren.
Zugegeben, die Idee, das Thema Ton im Film einmal aufzugreifen, machte sich bei mir an einem schönen Sommertag vor gut zwei Jahren zwingend breit: SCHILTEN und DER LANDVOGT VON GREIFENSEE unmittelbar hintereinander im kühlen Dunkel aufeinandergeprallt, waren der aktuelle Auslöser.
Der eine, ein "bescheidener" Film, gewinnt durch den Ton entscheidend an Spannung und Dichte, der andere, ein für 'unsere' Verhältnisse aufwendiger Film, verliert durch den Ton ebenso entscheidend an Sinnlichkeit.
Zugegeben, zwei der drei Gespräche, welche die Grundlage für das Thema dieser Nummer bilden, wurden vor über einem Jahr geführt - Freddi Murer weilte damals gerade in Island und las auf der vulkanischen Erde Robert Musils - lesenswerten, aber selten gelesenen und deshalb immer noch aktuellen - "Mann ohne Eigenschaften", weshalb damals das Material nicht zusammen kam und das Thema in der Folge bis heute hinausgeschoben wurde. Aber: warum soll diese Tatsache allein schon diese, jetzt erst veröffentlichten, Gespräche besser oder schlechter machen?
Von neuen Ereignissen überholt! Bitte von welchen?
Wir bringen das Gespräch mit dem Tonoperateur und das aus einzelnen Gesprächen montierte Gespräch zwischen zwei Filmgestaltern und einem Filmtechniker nicht deshalb, weil wir eine Menge Arbeit investiert haben, sondern: weil wir wirklich glauben, dass das Thema aktuell ist - auch und gerade über die beiden Filme, die als Beispiel dienen, hinaus.

Walt R. Vian